Cet ouvrage accompagne l'exposition
« La *Sainte Anne*, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci »,
présentée à Paris au musée du Louvre du 29 mars au 25 juin 2012

Cette exposition bénéficie du mécénat exclusif de Salvatore Ferragamo

Salvatore Ferragamo

Le papier de ce catalogue a été fourni par Arjowiggins Graphic



La restauration de la *Sainte Anne* a bénéficié du soutien de M. Barry Lam, Chairman de Quanta Computer Group, Taïwan.

Le Centre de recherche et de restauration des musées de France a collaboré à l'étude et à la retauration de la *Sainte Anne*.

www.louvre.fr
www.officinalibraria.com

ISBN musée du Louvre 978-2-35031-370-2
ISBN Officina Libraria 978-8889854-87-7

Imprimé en Italie, mars 2012
Dépôt légal : mars 2012

La *Sainte Anne*
l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci

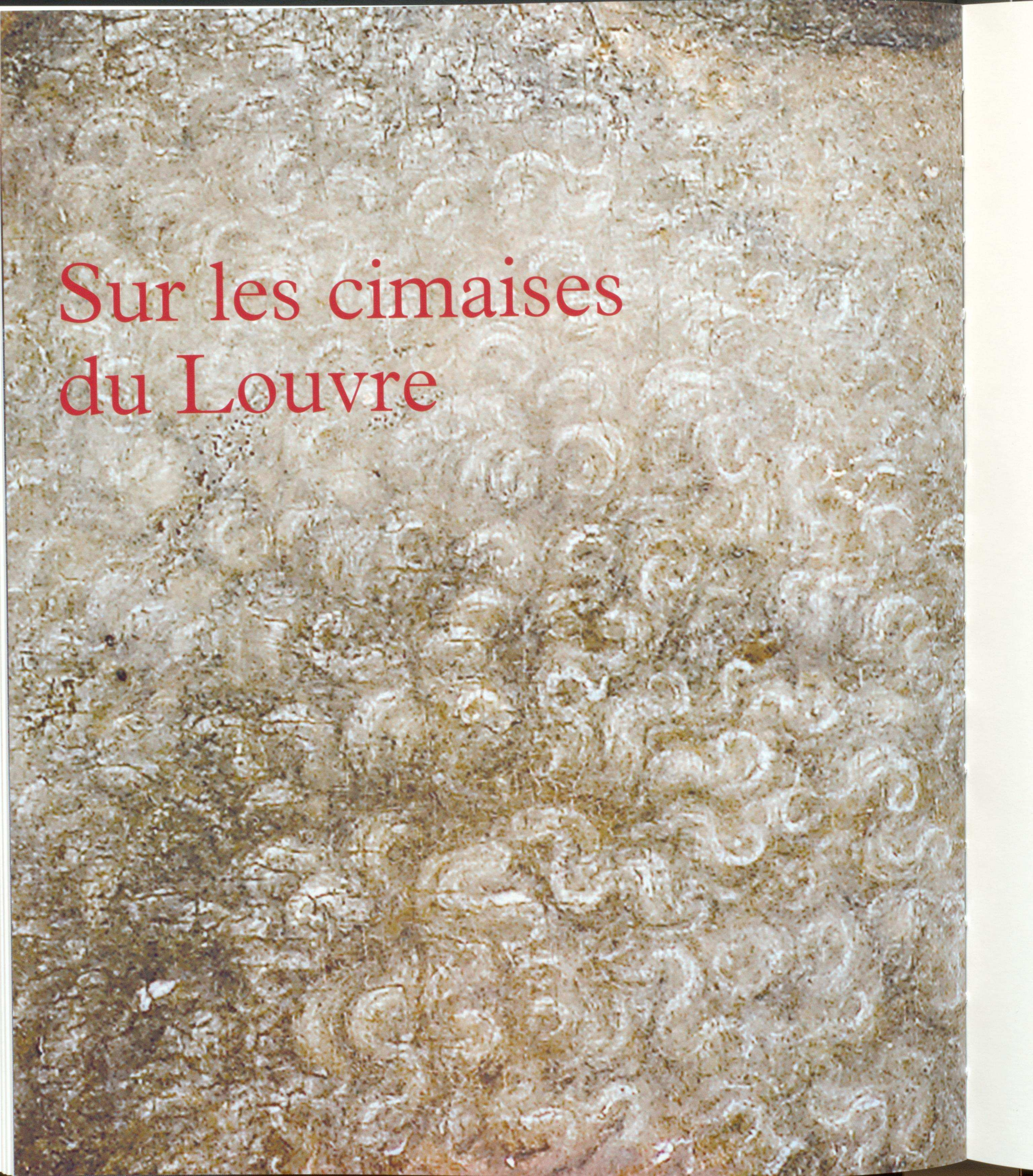
Sous la direction de Vincent Delieuvin

Textes de
Françoise Barbe, Cécile Beuzelin, Sue Ann Chui, Pierre Curie, Vincent Delieuvin, Myriam Eveno, Élisabeth Foucart-Walter, Louis Frank, Cecilia Frosinini, Ana González Mozo, Sophie Guillot de Suduiraut, Claudio Gulli, Bruno Mottin, Cinzia Pasquali, Alan Phenix, Cristina Quattrini, Élisabeth Ravaud, Cécile Scailliérez, Naoko Takahatake









Sur les cimaises du Louvre

Le « non finito » et le génie : de Vasari à Freud

Si l'on veut choisir un point de départ pour aborder la fortune critique moderne de la *Sainte Anne*, on pourrait remonter à l'édition des *Vies* de Vasari qui rencontre le plus de succès au XVIIIe siècle : celle publiée par Giovanni Bottari à Rome entre 1759 et 1760. Bottari édite la seconde version des *Vies*, celle de 1568 publiée par Giunti, appelée la *Giuntina* (Lorenzo Torrentino ayant édité la première, en 1550)[1]. Pendant tout le XIXe siècle, la confrontation corps à corps avec le passage de Vasari évoquant ce tableau (cat. 121) est le principal champ d'investigation historique[2]. D'abord les circonstances : le retour de Léonard à Florence, après la chute de Ludovic le More, la « gentillesse » de Filippino Lippi, qui lui laisse peindre le retable du maître-autel de la Santissima Annunziata, la longue et infructueuse résidence auprès des moines, et « enfin », l'œuvre, « un carton » fini, la « merveille », les « deux jours » de fête. Deux jours pendant lesquels les distinctions s'effacent entre « artistes » et « peuple », entre ceux qui possèdent des connaissances, théoriques et pratiques, et ceux qui en sont dénués. Point de distinction de genre, de distinction d'âge : le plaisir que procure la vision de l'œuvre est fondamentalement universel. Ce tumulte de lointaines sensations – Vasari écrit cinquante ans après les événements – est dû essentiellement à la beauté du visage de la Vierge, qui se réjouit de celle de son fils. Pourtant, c'est le passage suivant, le seul traitant de la vie de Léonard en France[3] avant sa maladie et sa mort, qui introduit le thème du « non finito » – un centre, non seulement de la biographie de Léonard, mais aussi de la pensée esthétique, vasarienne et de tous les temps[4].

Vasari utilise le concept d'« imperfection », à propos de Léonard, pour définir l'état de six autres œuvres[5]. Nous ne partageons pleinement l'avis de l'auteur que dans un cas : l'*Adoration des Mages* conservée aux Offices (fig. 213), qui réellement « resta imparfaite », probablement pour une raison pratique telle que le départ de Léonard pour Milan en 1482[6]. Dans le cas de la *Bataille d'Anghiari* (cat. 70), il est probable que les choses se sont passées comme le relate Vasari : « in breve tempo abbandonò quella, vedendola guastare » (« en peu de temps il l'abandonna, la voyant s'abîmer »). Un désastre technique pousse Léonard à renoncer[7]. Quant aux autres œuvres, nous excluons la *Méduse*, qui n'a jamais cessé de poser des problèmes d'identification. La seule certitude que nous ayons au sujet des œuvres « imparfaites » est qu'en 1566 Vasari a vu la *Cène*, en cours de dégradation depuis déjà cinquante ans[8] (fig. 214). À ce propos, c'est une anecdote littéraire[9] (Léonard laisse volontairement la tête du Christ inachevée) qui donne lieu à une interprétation : la « main » traduit des « inventions » présentes dans l'intellect, mais l'intellect ne réussit pas à représenter le bien absolu. Ce n'est pas la perfection intellectuelle qui est ici en danger. Simplement, à viser trop haut, le prix à payer est l'interruption de la recherche poursuivie. Si le visage de Dieu est insaisissable, la recherche de ses traits, inexistants sur terre, sera de fait infinie et infructueuse.

On trouve une autre nuance de ce même concept lorsque Vasari traite du « cheval de bronze », une œuvre détruite à son époque, où l'enjeu réside dans la volonté de l'artiste de se mesurer à un pur défi technique[10]. Léonard commence ce qui est trop difficile, en acceptant le risque de devoir abandonner ce projet : cette explication, avancée dans un premier temps par Vasari et explicitement empruntée à d'autres (« Certains disent [...] »), est acceptée sans réserve dans la *Torrentiniana*. Ici, le « non finito » est la destinée à laquelle sont condamnés ceux qui osent trop, techniquement et non pas intellectuellement. Dans la deuxième édition des *Vies*, Vasari éprouve le besoin de revenir sur ce même passage, pour réfuter résolument la position qu'il avait prise précédemment. Les « opinions » appartiennent désormais à ces « mauvais » qui parlent « par jalousie » ; mais, en réalité, c'est le jugement porté sur ce qui reste des œuvres de Léonard (celles une fois de plus restées « imparfaites ») qui sera à l'origine du lieu commun de l'artiste commençant son œuvre sans pour autant savoir s'il réussira à l'achever. Cette déduction *a posteriori* ne suffit plus, car le problème du « non finito » devient dès lors théoriquement et esthétiquement essentiel, ce qui nous mène au passage le plus néoplatonicien de toute la biographie léonardienne. La cause du « non finito » est ici, une fois encore, la quête épuisante de la perfection, qui, même lorsqu'elle dépend d'un problème technique (la fusion d'un énorme bloc de bronze) plutôt que d'un problème esthétique (la représentation du visage de Dieu), enferme l'artiste dans un état d'impuissance. Cependant, un détail retient vivement notre attention : quiconque a eu la possibilité de voir le « grand modèle en terre » détruit par les Français a été saisi d'étonnement devant autant de beauté. Cette incompréhension de Léonard est nuancée par des sources qui témoignent de l'émerveillement de ceux qui voient les œuvres achevées[11].

La « coutume » que le Léonard de Vasari avait de laisser ses propres travaux inachevés a rapidement donné lieu à un besoin impérieux de retrouver ses cartons ou



Fig. 213
Léonard de Vinci, *Adoration des Mages*, 1481-1482, Florence, Galleria degli Uffizi. Détail du visage de la Vierge .

ses peintures et d'en retracer le parcours, ainsi que de comprendre quels étaient ceux mentionnés dans les sources. Encore grâce à Bottari, et toujours en 1759, une partie de la précieuse correspondance de l'oratorien Sebastiano Resta, l'un des plus grands érudits et collectionneurs de dessins de la fin du XVII[e] siècle, a été rendue publique[12]. Ainsi, à cette époque, tous ceux qui étudiaient l'histoire de l'art italien et en possédaient une connaissance approfondie étaient-ils déjà en mesure de cerner clairement le problème critique soulevé par Léonard et sa *Sainte Anne*. L'abbé Luigi Lanzi est le premier historiographe qui tente de s'éloigner radicalement de la méthode vasarienne[13]. Pas de biographies, mais des «écoles» : c'est-à-dire des villes – dans lesquelles des informations avaient été transmises pendant des siècles à la faveur de l'érudition locale – comportant des histoires et des esthétiques en relation ou en opposition entre elles, ainsi que par rapport à la civilisation figurative dominante des *Vies*, la civilisation toscano-romaine. Léonard, dans ce schéma conceptuel, ne pouvait que représenter une figure, aussi insaisissable que fascinante, qu'il fallait suivre pas à pas, dans tous ses nombreux déplacements, en premier lieu entre Florence et Milan. La place qu'il occupe dans la première édition de la *Storia pittorica della Italia* trahit probablement un embarras. Sa vie et son œuvre sont traitées «brièvement» dans la partie consacrée à l'école florentine, tandis que, dans celle dédiée à l'école milanaise, outre la description de la *Cène*, des considérations stylistiques introduisent aux parcours de ses élèves[14]. Les schémas aident à comprendre l'histoire, mais Léonard y apparaît scindé en deux vases non communicants. Il subira le même sort avec la *Sainte Anne* et nous apparaîtra de nouveau enlisé entre deux rives : Florence et Milan, le Quattrocento et le siècle de la «maniera moderna».

Lanzi maîtrise, comme l'on pouvait s'y attendre, aussi bien l'extrait du texte vasarien que la lettre de Padre Resta (annexes, texte II) et juxtapose consciencieusement les deux sources : il existe chez Vasari un carton inachevé, se trouvant d'abord à Florence et par la suite en France, tandis que chez Resta on retrouve à Milan la trace de la copie peinte de la sacristie de San Celso (cat. 50), tirée de l'un des trois cartons. Ce qui surprend, en revanche, c'est que Lanzi avait déjà intuitivement et clairement saisi que, derrière ce même concept d'«imperfection», se cachaient des œuvres dans des états bien différents[15]. Si Vasari avait compris que la technique picturale de Léonard, en quête d' «ombre» et de «relief», exigeait une constante hésitation de la main sur l'œuvre[16], sa formation théorique et son intention apologétique en faveur de Michel-Ange, sous-tendant la structure des *Vies*, lui imposaient de cristalliser en idées les expériences historiques. Ainsi le mythe de l'«artiste du "non finito"» reprend-il vie en Léonard[17]. Il rejoint un modèle classique déjà existant, celui de «l'antique Protogène», auteur d'un *Jalise* retravaillé sans cesse pendant sept ans : désormais, Léonard et Protogène sont destinés à ce que l'on se souvienne d'eux comme de peintres qui ne sont pas en mesure de «savoir mettre le mot "fin" à un tableau[18]».

L'esthétique du trop fini, de la transparence, qui laissait toutefois une impression de quelque chose de «manquant», «à certains endroits du tableau», aurait en revanche été identifiée par un connaisseur estimé de la fin du XVII[e] siècle, Pierre Jean Mariette, lorsqu'il vit la *Joconde*[19]. Une esthétique que Vasari ne pouvait relier ni à la *Joconde* ni à la *Sainte Anne*, ne les connaissant pas *de visu* car déjà en France, et parce qu'il était absorbé, surtout dans la *Giuntina*, par son intention de canoniser de façon néoplatonicienne le concept de «non finito». La comparaison de ces deux chefs-d'œuvre, devenue dès lors courante, permet de rejoindre l'opinion de Lanzi et de Mariette, qui y voient surtout l'obtention de la «finitezza». En 1797, la *Sainte Anne* quitte Versailles pour entrer au musée du Louvre[20], où elle est dorénavant accessible à tous ceux qui s'y rendent. Mais il arrive parfois qu'un écrit reste plus en mémoire que la vision directe d'un tableau, surtout si l'état de conservation de celui-ci ne permet pas une lecture adéquate de la surface picturale, comme c'était probablement le cas pour cette œuvre au début du XIX[e] siècle[21]. En effet, ce que l'imaginaire des critiques et des peintres retiendra par la suite, ce sera le Léonard vasarien laissant un carton inachevé et mourant dans les bras de François I[er 22] (fig. 215, 216).

Une certaine désillusion à l'égard de Vasari, découlant d'une sensibilité critique et historique tendant à devenir de plus en plus raffinée[23], devait par ailleurs conduire à la redécouverte et à l'interprétation du tableau sous un autre angle. Giuseppe Bossi fut sans aucun doute un homme extraordinaire – et ses dons d'écrivain n'échappèrent pas à Goethe[24] –, il convient donc de prendre pleinement en considération ses deux *ekphraseis* : la première à propos du dessin qui se trouve actuellement à Venise (et qui lui appartenait à l'époque, voir cat. 13), la seconde concernant le tableau du Louvre (texte IV). Nous ne rencontrerons pas d'interprétation de ce tableau plus «exacte» que la sienne. La découverte de la lettre de Pietro da Novellara en 1889 (cat. 17) le confirmera. Le texte de Bossi est fondé sur un sonnet retrouvé du poète bolonais Girolamo Casio, qui révèle la signification de l'agneau et explique le sens de toute la composition. L'Enfant du dessin vénitien s'élançant vers l'animal suggère la hâte de s'immoler pour sauver l'humanité. À ce mouvement s'oppose l'amour terrestre d'une mère qui ne «supporte» pas émotionnellement la vue de ce «projet». Sainte Anne en revanche susurre à sa fille de s'en tenir aux «éternelles dispositions du ciel». Bien qu'ici aussi la position des mains de la sainte ne soit pas clairement déterminée, Bossi situe avec désinvolture «la main droite derrière les épaules de sa fille et la main gauche derrière l'agneau». De cette manière, il renforce l'idée d'une conciliation entre les éléments de la composition et le discours qui la sous-tend : l'amour pour l'humanité, qui accepte le sacrifice comme condition nécessaire – sainte Anne et l'Enfant –, et l'amour pour l'individu – la Vierge. Bossi se demande ensuite si Léonard, dans le tableau, s'est posé le problème de la façon dont rendre plus «divin» le sentiment de la Vierge. Dans la seconde description, l'action a avancé d'un cran. Le dessein céleste a accompli son parcours. Les deux mères ont tenu un conciliabule : deux sourires célèbrent la victoire d'une raison supra-sensorielle sur les *moti dell'animo*. Avec des nuances : d'une part, la pleine satisfaction de sainte Anne, qui voit dans le symbole de l'enlacement de l'agneau la préfiguration du salut de l'humanité ; de l'autre, la joie de l'Enfant, qui, acceptant la mort, se retourne pour consoler la seule mère qui souffrira. Au centre de ces doubles sollicitations, le sourire le plus doux se révèle être le plus ambigu : l'opposition ne s'annule pas, la Vierge reste suspendue entre l'appel vague de la gloire éternelle et l'idée obsédante de perdre son enfant[25].

«Bêtise et emphase moderne d'Italie» : voilà ce qu'écrit Stendhal dans sa copie du livre de Bossi, en marge du passage sur le dessin traité ci-dessus et cité ici en annexe[26]. En outre, une *Sainte Anne* inachevée, totalement vasarienne, est pour lui conforme à l'idée d'un Léonard dont la bonté d'âme pâlit face à l'astre terrible de Michel-Ange (texte VI).

Son *Histoire de la peinture en Italie* (1817), dont la *Vie de Léonard* constitue le troisième livre, est à mi-chemin entre le plagiat (en particulier de Lanzi) et la transposition romancée des événements historiques[27]. Privée de tout succès, l'œuvre de Stendhal obtiendra au moins l'attention de l'artiste majeur du XIX[e] siècle, dont on présente ici un dessin d'après la *Sainte Anne*[28] (cat. 125). Quand on pense qu'Eugène Delacroix, en l'espace d'une vie, lit même l'article de Charles Clément, dans la *Revue des deux mondes* de 1860[29] (texte IX), on arrive à bien saisir le climat culturel, entre romantisme et décadentisme, dans lequel s'épanouit une génération d'artistes. *Le Chef-d'œuvre inconnu*[30], une nouvelle de Balzac, qui ne fait nullement référence à Léonard mais évoque le problème qui nous intéresse, peut nous aider à mieux le définir. Un peintre appelé Frenhofer travaille pendant dix ans au portrait de sa maîtresse, mais se refuse à le montrer, malgré leur insistance, à son ami et

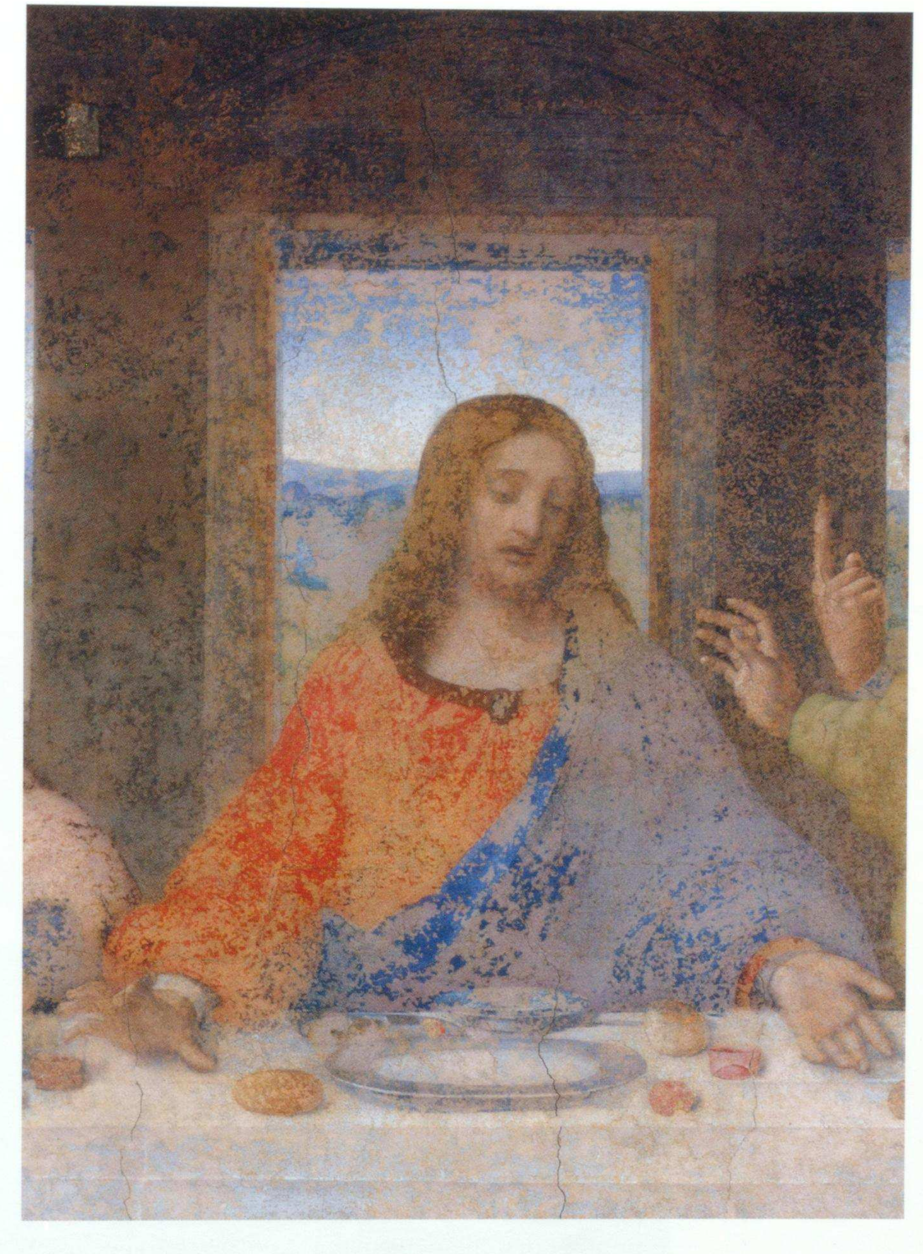


Fig. 214
Léonard de Vinci, *La Cène*, vers 1492-1497, Milan, Santa Maria delle Grazie. Détail du visage du Christ.

élève Pourbus ainsi qu'à Poussin, «néophyte» prometteur. La morbidité de cet attachement emprunte tellement au rapport amoureux que, pour comprendre le changement esthétique en jeu, il faudrait presque passer, comme dans un fondu-enchaîné, de Protogène à Pygmalion[31]. L'absolu du génie permet désormais la transcendance du rapport que l'homme entretient normalement avec la nature et l'art[32]. La beauté elle-même devient ainsi quelque chose d'inatteignable au point qu'en théorie, pour la représenter, il faudra avoir recours à des principes esthétiques qui s'opposent à la «perfection» de la forme. Balzac, ou l'auteur qui parle en son nom, avec sa puissance réactionnaire, avait réussi à saisir qu'à cette thèse théorique correspondait, en peinture, un problème technique, que ses contemporains n'avaient pas résolu : son Frenhofer conteste l'importance du dessin et applique des couches et des couches de couleur sur sa *Maîtresse*, jusqu'à ce que le tableau ne devienne qu'un pur amas de matière et le personnage méconnaissable aux yeux incrédules de ses deux collègues. Léonard répondait au même problème de façon contraire : plus son travail de peintre se prolongeait dans le temps, plus les tableaux gagnaient en transparence. Mais, par «trop fini», au milieu du XIXe siècle, on entend surtout une superposition d'opacités qui obscurcissent la vision. Ainsi, même quand il s'agit de «savoir mettre le mot "fin" à un tableau», l'espace mental pour comprendre et se souvenir du clair-obscur léonardien est réduit au minimum.

Un peintre et critique tel qu'Étienne Jean Delécluze, qui, en dépit de sa formation classiciste, réagit de manière favorable à la peinture de Delacroix[33], consacre aussi, en 1841, dans les colonnes de *L'Artiste*, un essai à Léonard (texte VII). Les données traditionnelles (le carton inachevé mentionné par Vasari, les copies dont Resta avait connaissance) commencent à entrer en conflit avec le jugement sur le vif du tableau du Louvre, qui rejoint le nombre des chefs-d'œuvre du musée. La conclusion est logique : même les élèves de Léonard, peu connus ou inconnus à cette époque, doivent être considérés comme des artistes de valeur. En revanche, dans celle qui est probablement la meilleure monographie du moment consacrée à Léonard, les deux *Sainte Anne* sont enfin séparées : au numéro 20 on trouve le carton de Londres (cat. 11) ; au numéro 21, le tableau «du Louvre» (texte VIII). Le livre de Rigollot est précieux car il amène en France les opinions des connaisseurs allemands les plus importants à la moitié du XIXe siècle, tels que Rumohr, Passavant et Waagen. Cependant, même en observant scrupuleusement les règles de la méthode scientifique, on tombe facilement et inévitablement dans l'interprétation de problèmes historiques, qui se résolvent rarement sans le recours à la sensibilité humaniste. Et il est curieux que les conclusions ne s'avèrent pas à la fin si éloignées de celles auxquelles parviennent ceux qui reconstruisent l'histoire avec plus de légèreté. En identifiant dans le carton de Londres l'œuvre décrite par Vasari, malgré les divergences entre récit et œuvre, Rigollot conteste sa fiabilité en tant qu'écrivain d'*ekphrasis* ; néanmoins, ses *Vies* demeurent la pierre de touche de l'histoire. Le chef-d'œuvre ne peut qu'être le carton inachevé que mentionne Vasari, alors que le tableau est «maniéré et exagéré», comme l'avait déjà remarqué Waagen[34].

D'ici à la découverte d'une patine de volupté, dans la *Sainte Anne* du Louvre, il n'y a qu'un pas[35] (texte X). La consécration définitive de Léonard au décadentisme devait advenir avec Walter Pater, qui écrivit, en novembre 1869[36], un essai par la suite recueilli dans les fameuses *Studies in the History of the Renaissance*[37]. Ce livre accomplit ce que Stendhal n'était pas parvenu à faire cinquante ans auparavant, c'est-à-dire établir un lien entre la suggestion engendrée par les sources – et *in primis* naturellement Vasari – et la sensibilité contemporaine. Le génie de Léonard est entièrement «une curiosité souvent en conflit avec le désir de la beauté», quoique de ce moment par «beauté» on entende quelque chose de très différent[38]. Le mystique, le sensuel, l'exotique : en somme, la possibilité pour quiconque d'accéder par le plaisir à ce qui n'était que chose occulte. Tout ce qui est esthétique est exacerbé au point d'entrer dans une dimension presque physique. Voilà la conséquence poussée à l'extrême d'un sujet critique qui s'octroie la liberté absolue de se placer au-dessus de tout objet. Il en résulte que celui qui écrit s'attribue le pouvoir de faire revivre, par un texte, les sensations éprouvées au cours de l'observation d'un tableau, et de fait les déformations augmentent (texte XI). Là encore, la contradiction est d'actualité : qui peut nier que le critique sache quelque chose de plus que celui qui n'exerce pas sa profession ? De même, qui ne se sentirait pas forcé en étant contraint à accepter des émotions et des idées qui ne sont pas les siennes, juste parce qu'un texte l'affirme (ce qui est, comme nous allons le voir à l'instant, au cœur de la contestation de l'historien de l'art le plus influent de la génération successive, *alias* Bernard Berenson[39]) ?

Son fameux essai sur Léonard[40] date de mai 1916 et, si nous respections la chronologie, il faudrait l'aborder après Freud, que Berenson d'ailleurs évoque rapidement. Mais son approche astucieusement rétrospective («Quarante années sont passées depuis ces premières réactions [...] ce sont des années plus tard [...] Un soir d'été») vise de toute évidence à relier à la parabole autobiographique l'accroissement de la désillusion envers Léonard ainsi que la distance prise à l'égard des suggestions littéraires. En somme, nous nous trouvons ici face au processus de rupture caractéristique du début du siècle, qui associe, par analogies générationnelles, Berenson à Matisse, Lautréamont à Van Gogh, Nietzsche à Freud. Une jeunesse vécue au milieu de paradis artificiels, hypnotisée par le pendule de Pater ou d'autres *auctoritates* de l'époque, jusqu'au moment d'ouvrir les yeux, et c'est alors que naît un nouveau langage[41]. Ce n'est qu'ainsi que l'on peut expliquer l'exultation retenue («Si seulement c'était vrai !») à l'annonce du vol de la *Joconde*[42] et le rejet critique de Léonard. Dans la liste



Fig. 215
Santi Soldani, *La Mort de Léonard de Vinci dans les bras de François Ier*, 1811, Milan, Accademia di Brera.



Fig. 216
Cesare Mussini, *La Mort de Léonard de Vinci dans les bras de François Ier*, 1828, Florence, Galleria dell'Accademia.



Fig. 217
Andreï Tarkovski, photogramme de *Zerkalo* [*Le Miroir*], 1974, 00:40'51''.

des autels élevés par les encenseurs et qu'il faut renverser, juste après Monna Lisa se tient la *Sainte Anne*, mais n'allez pas croire que l'instinct œdipien qui consiste à tuer le père reste ici infructueux (texte XIII). La tentative de Berenson visant à fonder un système théorique et une construction historiographique, à partir de l'expérience du *connoisseur*, fut et demeure parmi les plus intéressantes et les plus remarquables. Ne pouvant pas ici développer davantage, il suffira de citer ce qui concerne directement Léonard. Le véritable artiste est celui qui réussit à la fois à illustrer clairement un sujet et à faire ressortir ces «valeurs tactiles» qui produisent le plaisir esthétique. Léonard ne respecte ni le premier ni le second principe de Berenson. En effet, il est difficile de reconnaître dans ses personnages ce qu'ils représentent (surtout le *Saint Jean Baptiste* [cat. 82], qui ne ressemble en rien à l'image attendue du précurseur du Christ), de sorte que les spectateurs et les critiques sont contraints à surinterpréter («this inevitable parasite "the over-meaning"») ses peintures. C'était là le domaine dans lequel excellaient les Pater ou les Gautier (textes X et XI). Ainsi, on ne s'étonnera pas qu'une discipline, si soucieuse de maintenir éloignés de son domaine les regards excentriques, se replie sur elle-même face aux tentations de la spéculation. Seul l'œil est le mètre-étalon de la qualité d'une peinture, pas les sensations qu'elle procure, par les différents signifiés qui lui sont inhérents : c'est là la position de Berenson et celle de nombreux historiens de l'art après lui. Ainsi, les «valeurs tactiles» sont simplement le vocabulaire dont l'artiste dispose pour exprimer des significations spirituelles qui doivent être clairement comprises par le spectateur. L'«extase» est l'étincelle qui lui permet de fantasmer sous forme de «sensations réfléchies», lesquelles sont à l'opposé de la «surinterprétation» : l'accent est mis sur les sens au détriment de l'intellect. Inutile donc de chercher dans l'œuvre d'art des «vérités» qui vont au-delà de la perception de l'œil.

À ce stade, il est clair que, pour le critique américain, il n'y a pas grand-chose à attendre de Léonard. L'artiste qui, toute sa vie, s'était consacré à la connaissance plus qu'à la peinture, était celui qui s'était éloigné, plus que tout autre, du but suprême de l'art, qui est justement la correspondance entre «valeurs tactiles – signification spirituelle – sensations réfléchies[43]». En termes de critique figurative, les cibles du critique sont *chiaroscuro* et *contrapposto*[44] et il est opportun de suivre le cours du raisonnement parce que c'est peut-être la première fois que l'écart qui sépare le carton de Londres (cat. 11) de la *Sainte Anne* du Louvre est interprété selon un schéma toujours d'actualité (texte XIII). Le *chiaroscuro* léonardien aurait simplifié les difficultés séculaires inhérentes à la pratique du dessin, il aurait discrédité la profession artistique en réduisant la peinture à une académie élémentaire[45]. Le *contrapposto*, «la rotation du corps sur son axe», est vraiment ce qui différencie le carton de Londres de la *Sainte Anne* du Louvre – et c'est à partir de ce moment que la Renaissance italienne amorce son déclin. Le Léonard qui en résulte est donc un Léonard qui se «cicéronise», qui se donne les moyens de la célébrité par le biais d'intellectualisme et de rhétorique. Si le Quattrocento est le siècle de l'art italien préféré de Berenson, Léonard se verra accusé d'avoir provoqué «l'effet plus immédiat d'avoir tué l'art florentin» et même d'avoir détourné le cours de la peinture lombarde, si bien agencé par Foppa et Bergognone selon des perspectives et non pas selon le sfumato[46]. Mais il est également le principal responsable d'une longue décadence qui s'étend de la «maniera moderna» vasarienne jusqu'au maniérisme et aux siècles suivants[47]. Substantiellement, ce qui agit chez Berenson, plus que toute autre chose, c'est le passéisme du lecteur de Nietzsche[48], le passéisme de celui qui n'apprécie pas plus une toile cubiste que la quelconque copie romaine d'une statue grecque[49], de celui qui est contraint à donner une vision de l'histoire dans laquelle, le classique disparu, la modernité devient horreur.

Mais l'«un des Grands de l'espèce humaine» ne pouvait tarder à intéresser celui qui recherchait, d'une manière nouvelle, le fonctionnement de la psyché humaine[50]. L'histoire de Léonard en tant que génie pourrait en effet se terminer ici, si l'on acceptait l'hypothèse freudienne de la création artistique comme parallèle du symptôme, comme lieu dans lequel se déverse une énergie psychique qui autrement conduirait à la névrose[51]. Mais, quand il endosse les habits de l'historien de l'art, Freud développe son discours essentiellement à partir d'un passage traitant de la *Joconde*, lu justement chez le plus esthétisant des critiques, de nouveau Walter Pater[52]. Le sourire de Monna Lisa amorce une machine du souvenir qui fait remonter à la surface de l'esprit de Léonard les traits refoulés de sa mère, laquelle peut enfin être représentée dans le tableau suivant, la *Sainte Anne* du Louvre (texte XII). Mais les «deux mères» du tableau relateraient aussi l'enfance de Léonard, élevé d'abord sans père, puis sans sa mère naturelle, et enfin par une belle-mère bienveillante. Pour étayer cette reconstruction, clef de voûte de tout l'essai freudien, d'autres éléments disparates s'ajoutent, tels que le «souvenir d'enfance» du milan[53], les comptes pour l'enterrement de sa mère, l'annotation froide lors du décès de son père, l'homosexualité due à l'excessive tendresse maternelle. En effet, la discussion qui se développe à partir de 1950 à propos du *Souvenir d'enfance* relève presque exclusivement du domaine de la psychobiographie[54]. En revanche, en ce qui concerne le tableau, mis à part le fallacieux cryptogramme de Pfister (texte XIV ; cat. 130), face à la ligne historiographique favorable à l'interprétation freudienne (Kenneth Clark)[55], vient s'en placer une autre, qui lui est contraire (Meyer Schapiro)[56]. Léonard, malgré lui, renvoie maintenant au carrefour du rêve, de l'enfance et de la mémoire (cat. 129) – c'est ainsi que dans *Zerkalo* (*Le Miroir*, 1974 ; fig. 217), film splendide d'Andreï Tarkovski, réalisateur qui a plusieurs fois déclaré son admiration pour le peintre[57], les deux *Sainte Anne* se retrouvent dans un livre parcouru par un adolescent qui vit une enfance peuplée seulement de mères ou de pères lointains, et par conséquent rêvés ou déformés dans le souvenir.





Fig. 218
Léonard de Vinci, *Étude pour une Vierge à l'Enfant et autres croquis*, Londres, The British Museum, 1860,0616.100.

Fig. 219
Léonard de Vinci, *Étude pour une Vierge à l'Enfant et autres croquis*, Windsor Castle, RL 12276.

Cependant, en suivant d'autres indices chez Freud, une dernière piste pourrait nous conduire à la *Sainte Anne*. Un écrit, lui aussi de 1910[58], année du *Souvenir d'enfance*, traite brièvement de la contradiction, un concept qui intéressait Freud depuis l'époque de *L'Interprétation des rêves*, où il apparaissait hautement problématique : dans la vie onirique, en effet, «le "non" semble ne pas exister[59]». Un spécialiste en hiéroglyphes avait découvert que dans la langue égyptienne, dans de nombreux cas, un même mot possédait deux sens opposés[60] ou qu'un mot composé pouvait comprendre une contradiction, qui disparaissait en faveur d'un sens univoque[61]. Avec l'évolution de la langue, une modification du phonème aurait permis de séparer les sens opposés en mots semblables entre eux mais distincts[62] – le même procédé se retrouverait également dans les langues sémitiques et indo-européennes. Nous ne pouvons qu'être troublés par ces affirmations, lorsque l'on vient de lire que, dans notre tableau, sainte Anne et la Vierge pourraient être interprétées comme des «figures oniriques mal condensées» (texte XIV). Le terme «mère» est commun aux deux personnages. Le sourire, *topòs* identique, aussi bien littéraire que stylistique, nous conduit ensuite vers un unique concept, celui que l'on attribue habituellement à quelqu'un qui sourit en regardant quelqu'un d'autre : l'amour. Pourtant, dans le tableau, le mot composé qui en dérive – amour maternel – contient un double sens. Dans un cas, il existe une tension, presque une lutte pour saisir son propre fils et le ramener dans ses bras. Dans l'autre cas, en revanche, il s'agit d'une démonstration de sagesse, d'une tendance à laisser les événements suivre leur cours. On peut comprendre comment, lors de la réflexion sur la position de la tête d'une Vierge, à partir d'un unique tronc sémantique et en étudiant les repentirs de ses dessins de jeunesse, Léonard a pu avoir recours à deux expressions différentes. Cela marque le commencement du processus qui conduira Léonard à répartir en deux personnages le double sens de l'être mère[63] (fig. 168, 218, 219 et cat. 11).





Fig. 220
Jenny Saville, *Reproduction Drawing I (After the Leonardo Cartoon)*, Londres, Gagosian Gallery, 2009-2010.

Fig. 221
Jenny Saville, *Reproduction Drawing IV (After the Leonardo Cartoon)*, Londres, Gagosian Gallery, 2009-2010.

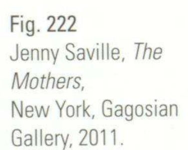


Fig. 222
Jenny Saville, *The Mothers*, New York, Gagosian Gallery, 2011.

L'art du présent a souvent le pouvoir de jeter une nouvelle lumière sur l'art du passé – et lorsque Jenny Saville, parmi les artistes actuels les plus originaux, s'inspire du carton de Burlington House, une mère se recompose dans l'unité de la dictature corporelle et de la violence de la prise, après le jaillissement de l'élaboration graphique[64] (fig. 220 à 222). Toutefois, il est clair que la déliquescence du pouvoir de possession de la mère sur son fils produit un effet de fuite encore plus puissant que le fait de le retenir – du reste, il nous vient à l'esprit que la contradiction est inhérente à la maternité : le sentiment de protection duquel se soustrait, lentement, la liberté d'un fils qui grandit.

Il convient maintenant de tirer quelques conclusions. Nous évoquions l'amour d'une mère, sa révolte face à la mort de son fils. Cependant, ne serait-ce pas l'éventualité même de la mort de l'être aimé qui induirait chez l'amant la perspective d'un amour se projetant dans l'avenir ? Ne serait-ce pas là la promesse, le pacte, la cage et le défi qu'accepterait tout amant, dès lors qu'il reconnaît la totalité et l'essence de son acte[65] ? Tout acte d'amour n'est-il pas une double déclaration de cette volonté d'aimer et de cette volonté d'aller au-delà de la mort ? N'est-ce pas la coprésence des contraires (le désespoir et le fait de lui résister) qui explique ce que contient le visage d'une mère témoin de la mort annoncée de son fils aimé ? Que tout cela soit visible ou non dans la *Sainte Anne* du Louvre, dans les mouvements et les traits des personnages, n'a finalement que peu d'importance, car, en s'interrogeant sur ce fait, on imiterait la méthodologie de ceux qui partent en quête de cryptogrammes ou de tournures de style, révélés, presque par magie, à quelques élus. La « vérité » d'une œuvre d'art ne peut que résider à l'extérieur d'elle-même, dans les concepts qu'elle induit chez les hommes et qui sont continuellement réélaborés par l'histoire. Il conviendra donc de suivre dans l'histoire, autant que possible, les répercussions des interrogations posées par toute œuvre, si l'on souhaite voir en elle un fait de culture, outre qu'un fait de *connoisseurship*.

CG

1. Concernant l'histoire éditoriale des *Vite* de Vasari, voir Barocchi [1966] 1984, en particulier p. 4-8 ; concernant l'importance de l'édition de Bottari, voir les classiques Schlosser [1924] 1956, p. 333-334, et Previtali 1964, p. 68-70. Sans la gentillesse et la disponibilité du personnel du Kunsthistorisches Institut im Florenz, la rédaction de ce texte n'aurait pas été aussi plaisante ; je remercie Alessandro Bagnoli, Vincent Delieuvin et Giovanni Agosti pour leur relecture ; de manière un peu prévisible, il est dédié à ma mère.
2. Les petites variantes entre le texte de Bottari ([1568] 1759, p. 9-10, 13) et celui de la *Giuntina* établi par Bettarini (Vasari [1550 et 1568] 1966-1987, IV, p. 29-30, 35-36) concernent exclusivement la ponctuation, mais expliquent, par exemple, le rythme imprimé au texte de Stendhal (voir texte VI), qui dérive clairement de celui de Bottari.
3. « Lionardo intendendo ciò, partì, e andò in Francia, dove il re avendo avuto opere sue, gli era molto affezionato, e desiderava, che colorisse il cartone della s. Anna; ma egli, secondo il suo costume, lo tenne gran tempo in parole » (« Ce qu'apprenant, Lionardo s'en alla et partit pour la France, où le roi, possédant de ses œuvres, lui était fort affectionné et désirait qu'il peignît en couleurs le carton de la Sainte Anne ; mais lui, selon sa coutume, le berça longtemps de paroles ») (Vasari [1568] 1759, p. 13). Ce passage est déjà présent dans la *Torrentiniana* (Vasari [1550 et 1568] 1966-1987, IV, p. 35-36). Sur les diverses interprétations concernant les raisons du « non finito » chez Léonard, Barocchi 1958, p. 221-222 ; Ullmann 1978 ; Cast 2004. Une lecture qui mérite notre attention et ouvre la porte à d'intéressants sujets de réflexion est celle de Conti 1992.
4. « Seul Léonard, dans la *Torrentiniana*, pose un problème d'interprétation plus complexe [que celui posé par Michel-Ange] parce qu'aux yeux de Vasari, dans les œuvres de Léonard, l'inachèvement ne semble pas dépendre des conditions externes et n'est donc pas épisodique comme chez Donatello, mais il est inhérent à l'inépuisable exigence qualitative et cognitive de l'auteur et il est par conséquent une condition intime de sa fantaisie, pratiquement preuve *a contrario* de la perfection stylistique. […] Léonard, et non pas Michel-Ange, est, pour le Vasari de la *Torrentiniana*, l'artiste du “non finito” » (Barocchi 1958, p. 221-222).
5. Il s'agit de la *Tête de Méduse*, de l'*Adoration des Mages*, de la *Cène*, du *Monument équestre pour Francesco Sforza*, de la *Joconde* et de la *Bataille d'Anghiari*. Le carton pour le roi du Portugal est achevé, mais « ne fut pas réalisé » pour des raisons non précisées, qui semblent cependant ne pas incomber à Léonard.
6. Pour une « anthologie critique “très partielle” » et de nouvelles hypothèses sur les périodes d'exécution de l'œuvre, voir Villata 2007 ; pour l'histoire documentaire, Poggi 1910 reste inégalé.
7. Sur la chronologie des travaux de Léonard, Bambach 1999b, en particulier p. 126, note 75 ; pour les documents, on se réfère encore à Frey 1909 ; pour un résumé des événements concernant la salle du Grand Conseil, voir Allegri et Cecchi 1980, p. 231-233.
8. Il le raconte lui-même quand, dans la *Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Carpi pittori ferraresi e d'altri lombardi*, il mentionne la copie de la *Cène* de Gerolamo Bonsignori (Vasari [1550 et 1568] 1966-1987, V, p. 424) ; voir Conti 1992, p. 27. De même Antonio de' Beatis en 1517 : « Dans le monastère de Sainte-Marie-des-Grâces, tel qu'il fut fait par le Seigneur Ludovic Sforza, plutôt beau et bien réalisé, on vit dans le réfectoire des frères, qui appartiennent à l'ordre de Saint Dominique de l'Observance, une Cène peinte au mur par Monsieur Léonard de Vinci, que nous trouvâmes à Amboise, qui est fort belle, bien qu'elle commence à se détériorer, je ne sais si c'est en raison de l'humidité du mur ou de toute autre inadvertance » (Pastor 1905, p. 176). Concernant les vicissitudes des cinq manuscrits de l'*Itinerario* du cardinal d'Aragon, on a récemment fait la lumière sur le fait que certains passages du texte édité par Ludwig Pastor ne correspondaient pas à la version du premier texte autographe présumé (Naples, Biblioteca Nazionale, MS XIV E35), rédigé par le secrétaire du cardinal Louis d'Aragon, Antonio de Beatis, originaire de Molfetta. Chambers [2001] 2002, en particulier p. 306-307. Voir aussi Romano [2005] 2011.
9. Il a été confirmé depuis longtemps que Vasari reproduit un texte qui lui est contemporain, les *Discorsi* de l'homme de lettres de Ferrare Giovan Battista Giraldi Cinzio, publiés à Venise en 1554 ; voir Poggi 1919, p. 19-21.
10. Édition *Torrentiniana* : « Alors qu'il s'affairait à cette œuvre, il proposa au Duc de faire un cheval de bronze d'une grandeur exceptionnelle pour immortaliser l'image du Duc ; et il le commença et le fit si grand, qu'il ne fut jamais achevé. Certains pensent que, à l'instar des autres choses qu'il faisait, Léonard l'avait commencé de manière à ne pas l'achever, car il était tellement grand qu'en voulant le réaliser d'une pièce il ne pouvait que le commencer afin qu'il fût difficile d'accéder à la perfection » (Vasari [1550 et 1568] 1966-1987, IV, p. 27-28). Édition *Giuntina* : « Mentre che egli attendeva a questa opera, propose al Duca fare un cavallo di bronzo di maravigliosa grandezza per mettervi in memoria l'imagine del Duca; e tanto grande lo cominciò e riuscì, che condur non si poté mai. Ècci chi ha avuto opinione (come son varii e molte volte per invidia maligni i giudizii umani) che Lionardo, come dell'altre sue cose, lo cominciasse perché non si finisse, perché essendo di tanta grandezza, in volerlo gettar d'un pezzo vi si vedeva difficultà incredibile; e si potrebbe anco credere che dall'effetto molti abbin fatto questo giudizio, poiché delle cose sue ne son molte rimas[t]e imperfette. Ma per il vero si può credere che l'animo suo grandissimo et eccellentissimo per esser troppo volontaroso fusse impedito, e che il voler cercare sempre eccellenza sopra eccellenza e perfezzione sopra perfezzione ne fusse cagione, talché l'opra fusse ritardata dal desìo, come disse il nostro Petrarca; e nel vero quelli che veddono il modello che Lionardo fece di terra, grande, giudicano non aver mai visto più bella cosa né più superba; il quale durò fino che i Francesi vennono a Milano con Lodovico re di Francia, che lo spezzarono tutto. Ènne anche smarrito un modello piccolo di cera ch'era tenuto perfetto, insieme con un libro di notomia di cavagli fatta da lui per suo studio » (Vasari [1550 et 1568] 1966-1987, IV, p. 27).
11. Déjà avant Vasari, la *Sainte Anne* aussi avait fait l'objet de louanges. Nous en rencontrerons en poursuivant notre parcours, mais les traiter dans le détail donnerait lieu à une autre recherche, tout aussi nécessaire et conséquente.
12. Le travail de Warwick 1995 offre une étude complète du carton du Padre Resta et des lettres qui en font mention (p. 61, note 37).
13. Barocchi 2000.
14. Dans le tome I, le premier livre est consacré, comme on pouvait le prévoir, à la *Scuola fiorentina* et c'est Léonard qui ouvre l'*Epoca Seconda (Il Vinci, il Bonarruoti, ed altri Artefici eccellenti formano la più florida Epoca a questa Scuola)*. C'est sous son nom qu'apparaît la césure historique fondamentale entre l'*Epoca Prima (Gli Antichi fino alla venuta del Vinci)* et *Seconda (Il Vinci stabilisce Accademia di disegno in Milano.*

Allievi di esso, e de' migliori nazionali fino a Gaudenzio) de la *Scuola milanese* (à laquelle est consacré en revanche le dernier chapitre du dernier livre, première partie du second tome). Lanzi 1795-1796, I, p. 102-110, II, p. 406-414.

15. «La principale caractéristique de cet incomparable artiste consiste donc en un goût exquis, dont on peine à trouver l'équivalent avant ou après lui, sauf peut-être à mentionner ce Protogène à qui, dans l'Antiquité, Apelle ne pouvait adresser aucun autre reproche qu'un esprit d'émulation excessif […]. Car en vérité, même Vinci ne se souvint pas toujours de ce *nequid nimis* en quoi consiste la perfection des choses humaines. Phidias lui-même, disait Marcus Tullius, eut à l'esprit une Minerve et un Jupiter plus beaux que ceux qu'il put sculpter; et c'est un sage principe d'aspirer à l'excellence, mais de se contenter du bien. Vinci ne se satisfaisait pas de son travail s'il ne le rendait pas aussi parfait qu'il le voyait idéalement; et ne trouvant aucun moyen de parvenir, avec sa main et son pinceau, à un si haut degré de perfection, tantôt il laissait l'œuvre à l'état de simple dessin, tantôt il la poursuivait jusqu'à un certain point, puis l'abandonnait, tantôt il y consacrait un si long temps, qu'il semblait presque vouloir reproduire l'exemple de ce peintre de l'Antiquité qui travailla plus de sept ans à son Jalise. Mais on n'en finit plus de découvrir les beautés de cette figure; et il en va de même, à en croire Lomazzo, des perfections des peintures de Vinci, y compris celles que Vasari et quelques autres jugent inachevées.
«Avant d'aller plus loin, il est du devoir de l'historien, puisque nous venons de mentionner les œuvres "imparfaites" de Léonard, d'informer le lecteur du véritable sens que revêt ce mot lorsque l'on parle de cet artiste. Il laissa en effet plusieurs œuvres à moitié terminées, par exemple l'Épiphanie conservée à la Galerie du Grand-duc, à Florence, ou encore la Sainte Famille qu'abrite à Milan celle de l'archevêque. Mais la plupart du temps, ce mot ne désigne rien d'autre que l'absence d'un certain fini, que l'auteur aurait pu conférer à certaines parties de sa peinture; une absence que même les experts ne remarquent pas toujours. Ainsi, le portrait de Monna Lisa Gioconda, peint à Florence en quatre ans, et que Vasari qualifie d'inachevé, fut attentivement observé par Mariette dans la collection de tableaux du roi de France, et Mariette déclara qu'il était d'un tel achèvement, qu'il ne semblait pas possible d'y ajouter quoi que ce fût. […] Mais ses imperfections et ses défauts seraient les perfections et les qualités de certains autres» (Lanzi 1795-1796, II, p. 409-411).

16. Voir par exemple, dans la *Giuntina* (absent de la *Torrentiniana*), le passage qui suit la mention de l'*Angelo annunziante*, que Vasari voit «nel palazzo di duca Cosimo» : «È cosa mirabile che quello ingegno, che avendo desiderio di dare sommo rilievo alle cose che egli faceva, andava tanto con l'ombre scure a trovare i fondi de' più scuri, che cercava neri che ombrassino e fussino più scuri degl'altri neri, per fare che 'l chiaro, mediante quegli, fussi più lucido; et infine riusciva questo modo tanto tinto che, non vi rimanendo chiaro, avevon più forma di cose fatte per contrafare una notte che una finezza del lume del dì: ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovar il fine e la perfezzione de l'arte» (Vasari [1550 et 1568] 1966-1987, IV, p. 23-24).

17. Déjà dans la *Torrentiniana*, dont on cite : «Trovasi che Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose, e nessuna mai ne finì, parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezzione de l'arte ne le cose che egli si imaginava, con ciò sia che si formava nella idea alcune difficultà tanto maravigliose, che con le mani, ancora che elle fussero eccellentissime, non si sarebbono espresse mai» (Vasari [1550 et 1568] 1966-1987, IV, p. 19).

18. C'est un extrait d'une traduction libre, assez réussie (Pline, *Historia Naturalis*, p. 198-201), du passage de Pline l'Ancien (XXXV, 18) que Lanzi cite en note dans son texte. Le voici dans son intégralité : «Et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere; memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam» («Il [Apelle] s'attribua encore un autre mérite : admirant un tableau de Protogène d'un travail immense et d'un fini excessif, il dit que tout était égal entre lui et Protogène, ou même supérieur chez celui-ci; mais qu'il avait un seul avantage, c'est que Protogène ne savait pas ôter la main de dessus un tableau : mémorable leçon, qui apprend que trop de soin est souvent nuisible»).

19. Lanzi tire probablement cette information des remarquables *Giunte* de Giuseppe Piacenza faites aux *Notizie* de Baldinucci. Celui-ci n'est encore qu'à la recherche d'une harmonisation avec le texte vasarien et tempère vers la fin du passage sur la *Joconde* l'insatisfaction de Léonard : «Vasari raconte que Léonard, après avoir peiné sur ce portrait pendant quatre longues années, le laissa néanmoins imparfait. Lomazzo le tient comme une œuvre totalement achevée; le Sieur Mariette, lequel s'entend très bien de peinture, et qui eut le loisir de le contempler, et de l'examiner minutieusement, dit que pour ce qui est de l'achèvement on ne peut aller au-delà. Ce qui laisse à penser que Vasari voulait dire qu'il n'était pas parfait selon la volonté toujours insatisfaite de Léonard» (Piacenza, dans Baldinucci [1681-1728] 1770, II, p. 274).

20. Catalogue Louvre 1798, p. 83-84.

21. Le seul témoignage est de Landon 1831, p. 9 : «Mais le temps ou plutôt un nettoyage fait sans ménagement, l'a fort endommagé, et les parties principales, entre autres la tête de la Vierge et celle de la Sainte Anne sont considérablement effleurées.»

22. Lossky 1967. Selon la reconstitution historique de Caracciolo 1992, p. 263-265, l'idée de représenter *La Mort de Léonard de Vinci dans les bras de François Ier* remonte à Antoine Duchesne, prévôt des Bâtiments du Roi, vers 1750, qui proposa à Charles Antoine Natoire d'illustrer le sujet, mais celui-ci refusa. Des pages exhaustives ont été consacrées à ce thème par Ciardi 1994, en particulier p. 19-25; Ciardi 1997.

23. «Quiconque a pratiqué son livre [les *Vies*] doit souvent avoir eu l'occasion de constater qu'il n'avait pas d'autre souci que de rapporter ce que l'art montre aussi au vulgaire, et qu'il plaît grâce à un style qu'il adaptait avec beaucoup de naturel au sujet de son texte. Mais le lecteur doit aussi avoir constaté qu'il ne se préoccupait pas de rechercher dans les œuvres ces sens cachés que les maîtres les plus remarquables et les plus sérieux ne négligent jamais d'introduire dans leurs inventions. Il en résulte que Vasari décrit de nombreuses œuvres remarquables certes d'une belle manière, à grand renfort de tournures vives et claires, mais par ailleurs très superficiellement, et, ce qui est plus grave, en s'éloignant parfois tant de la vérité, que lorsque l'on a sous les yeux certaines des œuvres décrites par lui, on peine à croire que c'est bien d'elles qu'il parle» (Bossi 1810, p. 230-231).

24. Il suffit de dire qu'il fut nommé secrétaire de l'Accademia di Brera à l'âge de vingt-trois ans à peine, que sa bibliothèque fut l'une des plus importantes d'Europe, que sa collection comportait le *Christ mort* de Mantegna. En raison de cela, il n'est pas étonnant que s'y soit trouvée l'une des deux éditions de Vasari avec les annotations manuscrites du Padre Resta, actuellement au sein de la Biblioteca Vaticana, Fondo Cicognara, IV.2390; voir Vannugli 1991, en particulier p. 149-150. Dans ces apostilles transparaît tout le provincialisme du Padre Resta : dans le second tome, à la page 549, il qualifie Vasari de «bête sordide», dans un autre exemplaire de la *Torrentiniana* annoté de sa main (toujours à la Biblioteca Vaticana, Riserva IV.5, II, p. 584), le qualificatif qu'il emploie est en revanche «crétin perfide»; Barocchi 1975; Gaspari 2006; Goethe [1817] 1994. Dans le cadre d'un compte rendu, Goethe traduit le passage le plus littéraire du *Cenacolo* de Bossi. La place réservée à la *Sainte Anne* est très réduite (p. 405) : «Nous évoquons seulement en passant la *Bataille d'Anghiari* dont il a exécuté le carton à Florence en rivalisant avec Michel-Ange, et le tableau de la *Sainte Anne*, où la grand-mère, la mère et le petit-fils, chacun assis sur les genoux de l'autre, sont regroupés avec art.»

25. Sur le rapport entre le sacrifice divin et l'amour terrestre, comme chacun le sait, la littérature occidentale a produit depuis les temps anciens certains de ses meilleurs écrits. À titre d'exemple, on en retiendra deux, choisis parmi les plus éloignés dans le temps : «Je t'ai respecté au point de donner ma propre vie / pour te garder la lumière du jour. / Je meurs pour toi lorsque j'aurais pu te survivre, / choisir parmi les Thessaliens le mari que j'aurais voulu, / rester en souveraine dans cette opulente maison. / Mais séparée de toi j'ai refusé de vivre / avec mes enfants orphelins, et j'ai compté pour rien / le bonheur que j'avais d'être jeune et vivante. […] Mais puisqu'un dieu voulut qu'il en fût de la sorte, / soit. À toi pourtant de m'accorder en retour une grâce, / celle que je vais demander, non pas égale, / puisque rien n'est plus précieux que la vie, / mais juste, tu en conviendras. Car nos enfants, tu les aimes / autant que moi, car tu es un bon père» (*Alceste*, 283-290, 298-303); «60. Aimer les hommes *pour l'amour de Dieu*, tel fut le sentiment le plus noble et le plus élevé auquel les hommes aient pu parvenir. Que l'amour de l'homme est une sottise et une grossièreté *de plus* s'il ne s'y mêle une arrière-pensée de sanctification, que ce penchant à l'amour des hommes doit recevoir d'un penchant plus élevé sa mesure, son raffinement, son grain de sel et son auréole, – quel que soit l'homme qui a le premier ressenti et "vécu" cela, sa langue eût-elle bégayé quand il tenta d'exprimer une pensée aussi délicate, sa mémoire doit nous rester à jamais sainte et vénérable : c'est l'homme dont l'esprit a pris l'envol le plus haut et qui s'est le plus admirablement égaré !» (Nietzsche [1886] 1971, p. 74-75). Sur le thème du sacrifice, Girard [1972] 1980.

26. Nicodemi 1931, en particulier p. 492. Lorsque Nicodemi le consulte, l'exemplaire est en la possession de Costantino Luccardi.

27. La première rédaction de la vie de Léonard, rien de plus qu'une paraphrase du texte de Lanzi, fut dictée à un copiste, entre le 8 et le 9 décembre 1811, à Paris. Après avoir perdu le manuscrit au cours de son voyage en Russie, Stendhal se remet à l'œuvre, en 1815 et 1816, précisant qu'il y travaille entre quatre et six heures par jour. C'est à ce moment-là que le projet initial se retrouve bouleversé, et, de simple «traduction à partir de Lanzi», se transforme en faveur d'un livre beaucoup plus ambitieux. Voir Ansel 2007 et Del Litto 1959, p. 432-433. Arbelet 1913 demeure fondamental pour l'étude des plagiats. En revanche, Giraud 2003 est assez peu utile.

28. Chabanne 2007; les notes prises à la lecture du livre de Stendhal se trouvent dans Delacroix [1822-1863] 2009, II, p. 1489-1504.

29. Les annotations, qui auraient probablement dû être insérées dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts*, se trouvent dans Delacroix [1822-1863] 2009, I, p. 1339-1341.

30. En dépit du fait que l'autographie balzacienne des ajouts introduits dans l'édition de 1837 a été largement remise en discussion et qu'elle est encore objet de débat parmi les spécialistes, les idées les plus avant-gardistes concernant la peinture dans les années 1830 en France se trouvent dans cette nouvelle – pour cette raison, on a évoqué, comme *ghostwriters*, les noms de Théophile Gautier et de Delacroix lui-même. Lanes 1974, p. 86-99, en particulier p. 91.

31. Ovide, *Métamorphoses*, X, 243-297.

32. Il est notoire que, dans la plus haute et influente formulation esthétique du moment, la *Critique du jugement* (1790) d'Emmanuel Kant, la condition d'arbitrage du fait artistique est du ressort du génie (§ 46). Voir enfin l'anthologie Kul-Want 2010, en particulier p. 25-39.

33. MacNamidhe 2007.

34. Waagen 1839, p. 425.

35. Pour l'image de Léonard dans le décadentisme, voir Migliore 1994.

36. Pater 1869.

37. La première édition date de 1873, mais, dans chacune des rééditions (1877, 1888, 1893), Pater apporte des variantes conséquentes. La première édition *post mortem* (1900-1901), pour des raisons inconnues, reprend l'édition de 1888 au lieu de la dernière. Pour plus d'informations, voir la préface de Hill à Pater [1893] 1980, p. IX-XII.

38. Voir tout d'abord, toujours pour rester dans notre domaine, les considérations sur le paysage : «C'est chez lui qu'apparaît pour la première fois le goût du *bizarre* [en français dans le texte], du *recherché* dans les paysages : les creux pleins de l'ombre verte de rocs bitumineux, les bancs de rochers dont la crête de basalte fait miroiter l'eau en nappes d'une luminosité singulière – leur réplique exacte ne se trouve que dans notre Atlantique –, tous les effets majestueux de l'eau en mouvement. Cette eau, vous pouvez en suivre le cours dans sa peinture : de la source lointaine où elle jaillit sur la lande hérissée de rochers de la *Vierge à la balance*; puis, à l'état de petite cascade, dans le calme trompeur de la *Vierge du lac*; elle devient ensuite rivière imposante sous les falaises de la *Vierge aux rochers*, où elle baigne les murs blancs des lointains villages; dans la *Joconde*, elle se divise et glisse en filets menus pour aboutir enfin à la mer, sur le rivage de la *Sainte Anne*, cet endroit délicat dont la surface est lissée par le vent comme par la main d'un habile graveur; des coquillages intacts gisent en épaisses couches sur le sable; le sommet des rochers, que n'atteint jamais la vague, verdoie d'une herbe plus fine qu'une chevelure. C'est un paysage non pas de rêve ou de fantaisie, mais plutôt un endroit écarté où coulent des heures choisies entre mille par un miracle de finesse. Les choses ne parviennent à Léonard qu'à travers ce voile étrange; sa lumière n'est celle ni d'une nuit ni d'un jour ordinaire, mais bien cette faible lueur qui diffuse pendant une éclipse, qui filtre à l'aube entre deux averses, ou qu'on aperçoit au travers d'une eau profonde» (Pater [1873] 2005, p. 81-82). La *Sainte Anne* est évoquée à nouveau, peu après : «Mais parmi ces jeunes têtes, il y en eut une à Florence qui avait tous les traits de l'Amour – un jeune homme qui pourrait bien être la figure d'Andrea Salaino, chéri de Léonard pour sa chevelure bouclée et ondulée – *belli capelli ricci e inanellati* – et qui devint ensuite son élève et son serviteur. De toutes les sympathies qu'éveillèrent les hommes et les femmes qui ont pu occuper sa vie à Milan, on n'a gardé que le souvenir de cet attachement. Et en retour, Salaino fut identifié si complètement à Léonard que le tableau de la *Sainte Anne* du Louvre lui a été attribué. Son cas illustre l'habitude qu'avait Léonard de choisir ses élèves chez des êtres qui possédaient un charme naturel, étaient de commerce agréable, jouissaient d'un grand nom ou d'un train de vie princier comme Francesco Melzi; des hommes assez doués pour être initiés à son secret, dont le prestige les rendait prêts à renoncer à leur propre personnalité» (Pater [1873] 2005, p. 85).

39. Impossible de ne pas trouver un compte rendu de la traduction italienne des *Studies*, même parmi les premières publications du principal historien de l'art italien du siècle dernier, Longhi [1912] 1961.

40. Berenson 1916, p. 4-37. L'essai consacré à Léonard est le seul inédit du recueil.

41. «Ma rencontre suivante avec Léonard eut lieu au Louvre, mais ce fut des années plus tard, et je n'étais plus l'enfant réagissant à une sensation comme une cloche à son marteau, mais un jeune homme aspirant aux paradis artificiels, plein d'attentes minutieusement préparées, déterminé à ressentir et à comprendre tout ce qui avait

transporté de joie et ravi les autres. Je ne voulais pas être laissé de côté ou exclu. Je m'abandonnai donc à de longues contemplations des œuvres du génie florentin, et en particulier celle que l'on m'avait appris à considérer comme sa création suprême, la "Monna Lisa". Debout sur le sol glissant du Salon carré (fig. 3 et cat. 124), dont je respirais l'air immobile, une désagréable odeur de peinture fraîche dans les narines, volant à l'occasion un moment de repos sur le haut tabouret d'un copiste absent, je passais les heures de longues journées d'été à essayer de faire correspondre ce que je voyais et ce que je ressentais vraiment avec le célèbre passage de Walter Pater, qu'à l'instar de mes contemporains, j'avais appris par cœur.

« Aujourd'hui encore, je me demande jusqu'à quel point j'y parvins, car ayant été éduqué presque exclusivement à partir de mots, je cédais facilement aux incantations et aux expressions talismaniques. Elles me mettaient dans des états corporels et spirituels peu différents de ceux que produit la suggestion hypnotique, et j'aurais continué à subir leur charme, si l'on m'avait tenu éloigné de l'objet. Mais la présence de ce dernier me fit sortir de mon coma et m'évita d'y retomber. Les attraits de l'objet ne firent qu'augmenter, jusqu'au moment où il osa enfin se rebeller contre les pouvoirs du chaman, fût-il aussi puissant que Walter Pater. Mes yeux se dessillèrent et je me mis à regarder. Quel expert ensorcelé mourut en moi lorsque je cessai d'écouter et de lire et que je commençai à voir et à goûter ! » (Berenson 1916, p. 2-3).

42. « Et lorsque l'information fut confirmée, je poussai un soupir de soulagement. Je n'y pouvais rien. La disparition d'un tel chef-d'œuvre me donna la sensation d'une émancipation longuement désirée » (Berenson 1916, p. 4).

43. Dans *The Florentine Painters*, ce problème est déjà mis en évidence dans le cas de Paolo Uccello, qui est présenté comme le porte-étendard et chef de file d'un courant de la peinture florentine, culminant avec Léonard – d'abord Alessio Baldovinetti et Andrea del Verrocchio – où l'art est utilisé à des fins scientifiques (« art for scientific purposes », Berenson 1896, p. 40).

44. En italien dans le texte de Berenson.

45. « Ce que fit Léonard consista à permettre à des artistes peu doués de satisfaire un œil qui voit rarement au-delà de ses besoins utilitaires » (Berenson 1916, p. 22).

46. « Toutefois, si on les avait laissés suivre leur développement naturel, ces peintres milanais se seraient peut-être montrés capables d'une expression personnelle, pas entièrement dénuée d'importance. Si le grand seigneur étrusque [Léonard] ne les avait pas réduits à l'état d'esclaves et de copistes, ces artistes secondaires, stimulés par de pertinentes influences vénitiennes, auraient peut-être élaboré, à partir de la tradition définie par Foppa, une école picturale analogue à celle de Brescia, mais dotée de plus d'ampleur et d'une respiration plus large; et il n'est pas inconcevable qu'elle eût pu atteindre son apogée avec un artiste plus proche de Véronèse que de Luini » (Berenson 1907, p. 109). Ce passage ne pouvait que susciter de véhémentes réactions de la part de tous ceux qui allaient bientôt redécouvrir et étudier de façon critique les peintres léonardesques : « Für nichts mehr als ein kindliches Spiel der Gedankenlosigkeit kann ich es halten, wenn B.[erenson] sein Bedauern darüber ausspricht, dass Leonardo nach Mailand kam, wenn er sich zu der Phantasmagorie versteigt, die lombardische Schule hätte eine glänzende selbständige Entwicklung bis auf einem lombardischen Paolo Veronese nehmen können, wenn nicht Leonardo sie aus ihrem Geleise gebracht hätte usw. usw. Bei der Besprechung einzelner Schüler Leonardos berüht es komisch » (« Je ne vois rien d'autre qu'un jeu puéril et irréfléchi quand B.[erenson] exprime son mécontentement à l'égard du fait que Léonard se soit rendu à Milan, quand il se met à divaguer sur le fait que l'école lombarde aurait pu connaître un développement autonome et rayonnant, culminant chez un Paul Véronèse lombard, si Léonard ne l'avait pas détourné de sa route, etc., etc.. Quand il analyse chacun des élèves de Léonard, il sombre dans le ridicule ») (Suida 1908).

47. En outre, il faut aussi préciser que la redécouverte du maniérisme et de ses liens avec le début du XVIe siècle advient surtout, comme on le sait, dans les années 1920, et une grande partie du mérite en revient à l'« école de Vienne », à laquelle appartient aussi, comme tant d'autres, le grand spécialiste de Léonard et des « léonardesques », Wilhelm Suida. Sur la « mode du maniérisme » et ce qui s'y rapporte, voir Longhi [1953] 1976, en particulier p. 86-87.

48. « À propos du "courant", il existe une pensée de Nietzsche que l'on peut résumer à peu près ainsi : si l'on veut se distinguer de la foule, ce peut être pour deux raisons : soit parce qu'elle vous dégoûte, soit parce que l'on veut se mettre à sa tête. Cette seconde motivation n'a jamais été la mienne; je me suis toujours souvenu que le premier d'un troupeau n'en reste pas moins un mouton » (1931). Il s'agit de la belle épigraphe de Calo 1994, qui cependant ne cite pas la source, probablement un journal; sur Berenson lecteur de Nietzsche, voir en effet page 16 : « His diary entries indicate that he read a good deal of Henri Bergson and Friedrich Nietzsche, and his principle of life-enhancement has been associated with both, but there is very little evidence that his understanding of either was in any way profound ».

49. « Avant Pergame, l'art grec ne se serait pour rien au monde abandonné à la logique d'un principe quelconque, quand bien même le principe en question aurait pu se révéler nécessaire et fécond lorsqu'on l'utilisait comme ingrédient. Mais la logique a été la ruine de la plupart des mouvements artistiques les plus ambitieux et les plus intellectuels des huit derniers siècles, de l'architecture gothique à la peinture cubiste » (Berenson 1916, p. 33). « Si le monde occidental perdit pendant des siècles le sens de la couleur, et qu'il a pu de nos jours, lorsque le pire était passé, prendre Whistler, négatif et timide, ou Cézanne, positif et fruste, pour de grands coloristes, cela est dû principalement à la pratique du clair-obscur » (Berenson 1916, p. 22).

50. « Lorsque la recherche médico-psychique, qui d'ordinaire se contente d'un matériel humain médiocre, aborde l'un des Grands de l'espèce humaine, elle n'obéit pas pour autant aux raisons qui lui sont si fréquemment attribuées par les profanes » (Freud [1910] 1991a, p. 47).

51. Dans une des conférences de présentation de la psychanalyse aux États-Unis, peu de temps avant la rédaction du *Souvenir d'enfance*, Freud déclara : « Lorsque l'individu devenu ennemi de la réalité est en possession du *don artistique*, qui reste une énigme pour nous du point de vue psychologique, il peut transposer ses fantaisies en créations artistiques en lieu et place de symptômes, échapper ainsi au destin de la névrose et récupérer par ce détour sa relation à la réalité » (Freud [1910] 1991b, p. 107-108).

52. « Il a donc pu se faire que Léonard ait été captivé par le sourire de Monna Lisa, parce que celui-ci éveillait en lui ce qui avait depuis longtemps sommeillé dans son âme, vraisemblablement un souvenir ancien. Ce souvenir était suffisamment significatif pour, une fois éveillé, ne plus le lâcher; il fallait qu'il lui donnât sans cesse une nouvelle expression. L'affirmation de Pater selon laquelle nous pouvons suivre un visage comme celui de Monna Lisa se mêlant dès l'enfance à la trame des rêves de Léonard semble digne de foi et mérite d'être prise à la lettre » (Freud [1910] 1991a, p. 197).

53. Le passage est naturellement : « Écrire avec autant de détails à propos du milan semble être ma destinée, parce que dans mes premiers souvenirs d'enfance il me semble que, alors que j'étais dans mon berceau, un milan s'approchait et m'ouvrait la bouche avec sa queue, et que bien souvent je me blessais avec cette queue entre

les lèvres », que Freud cite de Smiraglia Scognamiglio 1900, et – avec la fameuse erreur de traduction : « vautour » *(Geier)* au lieu de « milan » *(Milan)* – de Herzfeld 1906. Pour une nouvelle interprétation du même passage, qui se trouve dans le *Codex Atlanticus*, f° 66 v°, et du symbole du milan chez Léonard ainsi que dans ses sources (bestiaires, Ésope, Pline), voir Beck 1993, p. 7-10. Pour une hypothèse de « condensation » de la symbologie de divers animaux, issus de la littérature et parvenus à Léonard, le milan du « souvenir d'enfance », voir Arasse 1982b.

54. Collins 1997.

55. « Si l'on ne possède pas le style de Pater, il vaut mieux renoncer à décrire cet étrange mélange de mystère et de tendresse, d'humain et d'inhumain. Mais je ne peux résister à la tentation de citer l'interprétation, très belle et selon moi profonde, que Freud a donnée de ce tableau. Il imagine que Léonard dut passer les premières années de sa vie en compagnie de sa mère, la paysanne Caterina; mais un an après sa naissance, son père se maria, et lorsque Ser Piero découvrit que son épouse n'aurait sans doute pas d'enfant, il lui confia son fils chéri, afin qu'elle prît soin de lui. En un certain sens, donc, Léonard eut deux mères. Et c'est le souvenir inconscient de ces deux êtres aimés, entrelacés comme en rêve, qui le conduisit à s'attarder avec une telle tendresse sur le thème de la Vierge et sainte Anne. Que l'hypothèse de Freud corresponde ou non à la réalité, elle semble en tout cas bien rendre compte de l'atmosphère qui imprègne le tableau du Louvre; et elle explique l'apparente proximité d'âge de la mère et de la fille, l'étrange entremêlement de leurs formes, leurs sourires distants, mystérieux » (Clark [1939] 1952, p. 151-152). On sait que la seconde édition est une fidèle copie agrémentée d'un ensemble de notes, qui parfois reconsidèrent des idées cruciales. On notera que ce n'est qu'en 1952 que la *Sainte Anne* est véritablement attribuée à Léonard par Clark. Puis, en 1969, une édition ultérieure révisée est publiée. Pour reconstruire le parcours et les liens avec la psychanalyse de Clark, voir la nouvelle introduction de Kemp qui précède la dernière édition du *Account* (Kemp 1988).

56. « Si l'on souhaite établir un lien entre la forme nouvelle et le contenu psychologique de la *Sainte Anne*, on ne le découvrira pas tant, à mon avis, dans le procédé consistant à fondre en une pyramide stable les deux mères qui hantèrent depuis son enfance la mémoire de Léonard, mais plutôt dans le procédé opposé, qui revient à donner au groupe formé par l'enfant et ses parents, traditionnellement fermé, une articulation contrastée susceptible de restituer la spontanéité et les impulsions conflictuelles des individus, tout en exprimant l'affection familiale. Qu'ils soient suavement harmonisés ou laissés à l'état inachevé d'une imbrication tortueuse, ces mouvements opposés qui animent des individus idéalisés sont une caractéristique de la Haute Renaissance et de la Renaissance tardive; dans le premier cas, ils définissent un canon classique, où le corps est stable, bien qu'actif, et détendu, bien que confiné; dans le second, ils annoncent le style maniériste du milieu du XVIe siècle, où la forme classique apparaît contrainte ou altérée, résultat d'un effort qui déforme et rabaisse l'individu, lequel prend de plus en plus l'aspect d'une figure introvertie ou tragique » (Schapiro [1956] 1992, p. 330).

57. Parmi toutes les séquences de *The Sacrifice* (Suède, 1986), voir celle du début dans laquelle le générique de présentation défile sur les notes de « Erbarme Dich » de la *Passion selon Matthieu* de Johann Sebastian Bach, pendant que le mouvement de caméra, dans un plan-séquence, parcourt l'*Adoration des Mages*, voir Giralt 2005, ou bien voir l'apparition inattendue du portrait de Ginevra Benci, après que dans *Zerkalo* l'enfant a terminé de feuilleter la monographie sur Léonard, que je n'arrive malheureusement pas à identifier. Et voir aussi Tarkovski 1989, p. 102-103.

58. Freud [1910] 1974b, p. 185-191.

59. Freud [1899] 1966, p. 293.

60. « Imaginez, en admettant qu'on puisse imaginer une absurdité aussi évidente, que le terme "fort" puisse signifier en allemand aussi bien "fort" que "faible" » (Karl Abel, *Sprachwissenschaftliche Abhandlungen*, Leipzig, 1884, p. 4, dans Freud [1910] 1974b, p. 186).

61. « On y trouve aussi des mots composés comme "vieuxjeune", "loinprès", "unirdiviser", "horsdedans"... qui, bien qu'ils conjuguent les extrêmes opposés, veulent dire, dans le premier mot seulement "jeune", dans le deuxième seulement "près" » (Abel, dans Freud [1910] 1974b, p. 187).

62. « Ainsi par exemple déjà dans les hiéroglyphes le même *ken* "fort-faible" se scinde en *ken* "fort" et *kan* "faible" » (Abel, dans Freud [1910] 1974b, p. 188).

63. Pour le dessin du British Museum (1860,6-16-100), voir la notice de Bambach dans New York 2003, p. 296-300, et Kemp et Barone 2010, p. 61-62; pour le feuillet 12276 de la Royal Library à Windsor, Clark et Pedretti 1968-1969, I, p. 3-4, mais, pour la datation vers 1490, je m'en tiens à Suida [1929] 2001, p. 74.

64. « Madame Saville dit qu'elle grandit en ayant sous les yeux un poster appartenant à ses parents et représentant la *Vierge et l'Enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste*, de Léonard de Vinci » (Crow, *The Wall Street Journal*, 10 septembre 2011). Je dois ajouter ici que les diverses tentatives que j'ai effectuées auprès du siège londonien de la galerie Gagosian pour entrer en contact avec l'artiste n'ont jamais abouti.

65. Il est vrai, on connaît aussi des formes d'amour moins puissantes. Écho ne peut que se placer en sentinelle naturelle sur l'autre rive, celle de la lamentation perpétuelle, celle de celui qui efface son nom pour conserver le souvenir de la voix de l'aimé. D'ailleurs, peut-on attendre de plus de quelqu'un qui a choisi comme objet aimé un jeune homme qui se mire toute la journée dans une fontaine ? Voir, naturellement, Freud [1914] 1975, et ce passage de Proust, celui que j'aime le plus dans la *Recherche* : « Certes ces amitiés nouvelles pour des lieux et des gens ont pour trame l'oubli des anciennes; mais justement ma raison pensait que je pouvais envisager sans terreur la perspective d'une vie où je serais à jamais séparé d'êtres dont je perdrais le souvenir, et c'est comme une consolation qu'elle offrait à mon cœur une promesse d'oubli qui ne faisait au contraire qu'affoler son désespoir. Ce n'est pas que notre cœur ne doive éprouver, lui aussi, quand la séparation sera consommée, les effets analgésiques de l'habitude; mais jusque-là il continuera de souffrir. Et la crainte d'un avenir où nous seront enlevés la vue et l'entretien de ceux que nous aimons et d'où nous tirons aujourd'hui notre plus chère joie, cette crainte, loin de se dissiper, s'accroît, si à la douleur d'une telle privation nous pensons que s'ajoutera ce qui pour nous semble actuellement plus cruel encore : ne pas la ressentir comme une douleur, y rester indifférent; car alors notre moi serait changé : ce ne serait plus seulement le charme de nos parents, de notre maîtresse, de nos amis, qui ne serait plus autour de nous; notre affection pour eux aurait été si parfaitement arrachée de notre cœur dont elle est aujourd'hui une notable part, que nous pourrions nous plaire à cette vie séparée d'eux dont la pensée nous fait horreur aujourd'hui; ce serait donc une vraie mort de nous-même, mort suivie, il est vrai, de résurrection, mais en un moi différent et jusqu'à l'amour duquel ne peuvent s'élever les parties de l'ancien moi condamnées à mourir » (Proust [1918] 1954, p. 671).

La fortune critique de la *Sainte Anne*, un choix de textes

I

James Barry, John Opie et Henry Fuseli,
Lectures on Painting by the Royal Academicians
[1848], Londres, 2005, p. 127

Peu importe que le tableau exposé à San Celso et présenté comme sa très célèbre Sainte Anne soit une copie de Lovino ou de Salaì, ou que Vinci ait fait plus qu'un carton de cette admirable composition ; la sensibilité, l'agréable douceur, la justesse de caractère de la Madone, de sainte Anne et des autres parties de ce tableau ne peuvent être surestimées. En outre, grâce à la force accrue des expressions, Léonard semble être allé beaucoup plus loin que n'importe lequel de ses contemporains ou de ses successeurs dans sa manière d'exprimer les émotions de l'âme à travers les attitudes et les gestes. Son enthousiasme, bien que vif, va toujours de pair avec le sang-froid et la solidité de son jugement ; la vérité et l'énergie marchent main dans la main, dans tout ce que j'ai vu qui était réellement de lui.

II

Luigi Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie depuis la Renaissance des Beaux-Arts, jusques vers la fin du* XVIII*e siècle, par l'abbé Lanzi ; traduite de l'italien sur la 3e édition par Mme Armande Dieudé, de l'Imprimerie de Firmin Didot, Imprimeur du Roi et de l'Institut, Rue Jacob, No 24*, IV, Paris, 1824, p. 98-99

[…] mais le tableau de la sacristie de St-Celse, est plus célèbre que tous les autres. Il fut tiré du carton de Léonard, fait à Florence, et tellement applaudi, que toute la ville courut en foule pour le voir, comme l'on court à une solennité. *Vasari* l'appelle le carton de Ste-Anne ; et l'on y voit, en effet, cette Sainte qui contemple, avec la Vierge-Marie, le Divin Enfant, tandis que celui-ci joue avec le Précurseur. Cet ouvrage devint si célèbre, que François Ier ayant appelé en France *Léonard de Vinci*, voulait qu'il y coloriât ce carton ; mais Léonard, *selon sa coutume*, dit Vasari, *l'amusa long-temps par des paroles*. On sait, d'ailleurs, par une lettre du P. Resta, insérée dans le troisième volume des *Pittoriche*, que Vinci avait fait trois cartons de cette Ste-Anne, et que l'un d'eux fut colorié par le Salai. Celui-ci se conforma d'une manière admirable au goût de l'inventeur dans ses teintes modérées, et d'une si douce harmonie dans l'aspect riant de son paysage, dans le grand effet qu'il savait produire. Cette peinture eut long-temps pour vis-à-vis, dans la sacristie, une Sainte-Famille de Raphaël qui est aujourd'hui à Vienne, et elle soutenait très-bien cette redoutable comparaison. Le grand duc Ferdinand III a acheté une copie semblable de ce carton, à Vienne, laquelle est aujourd'hui placée dans la galerie royale de Florence ; elle fut peut-être aussi l'ouvrage du Salai.

III

Friedrich Schlegel, *Description de tableaux [de Paris et des Pays-Bas]*, édition établie et présentée par Bénédicte Savoy, Paris, 2001, p. 77-78

C'est ainsi que je m'explique la sensualité et la sentimentalité qui nous touchent dans quelques-uns de ses plus beaux tableaux. Je crois d'ailleurs reconnaître la même sensibilité, peut-être parfois inconsciente, dans les paysages si singuliers qu'il se plaît à peindre en arrière-plan. Mer, montagnes et rochers, tantôt simples et calmes, tantôt agités et complexes, finissant toujours par se fondre dans le ciel et l'air du lointain, tels sont les fonds de Léonard. S'ils ne cherchent pas toujours à inspirer la mélancolie, ils invitent néanmoins à une réflexion silencieuse. […] On trouve un fond semblable dans un autre tableau de la salle ronde, *La Vierge sur les genoux de sainte Anne*, un tableau qui ne m'a d'ailleurs pas particulièrement intéressé.

IV

Del Cenacolo di Leonardo da Vinci Libri Quattro di Giuseppe Bossi pittore, Milan, 1810, p. 231-233

Mais voyons maintenant avec quelle ingénieuse habileté l'esprit divin de notre peintre trouva une invention de grande noblesse dans un sujet en soi très banal. Il dut faire une Vierge à l'Enfant avec sainte Anne. Il plaça sa sainte Anne assise dans un paysage très plaisant, et sur ses genoux il représenta Marie tenant le divin Enfant en train de s'amuser avec un petit agneau. Voilà ce qu'un œil commun peut y voir ; mais qui ne voit pas au-delà accordera le même sentiment à un tableau de Vinci et à un tableau de Pierre de Cortone ou à celui d'un autre moderne médiocre et maniéré. Le concept de notre peintre est tout autre, et nous pouvons aisément nous en convaincre en prêtant attention à l'esquisse sur ce sujet qui se trouve jointe à ce texte et qui est une imitation de la première idée qu'il mit sur le papier.

L'Enfant se tourne vers l'agneau : la Vierge s'efforce de l'en détourner : sainte Anne en revanche, étendant la main droite derrière les épaules de sa fille et la main gauche derrière l'agneau, semble apprécier que l'Enfant divin s'approche de l'agneau, et tente d'empêcher la Vierge de l'en éloigner. Or, qui pourrait croire que ce simple groupe, qui ne représente qu'un jeu puéril et une plaisanterie familiale quand on le regarde de manière superficielle, renferme le précieux concept d'une invention sublime et délicate si on le regarde avec plus d'attention ? L'agneau n'est pas ici le disciple habituel de Jean Baptiste, et il n'y a pas ici non plus de Jean Baptiste enfant, quoi qu'en dise le négligent Vasari, induit précisément en erreur par l'agneau : il n'est ici qu'en tant que symbole de victime, symbole très ancien, accepté de tous temps et surtout adopté par les Écritures. Le divin Enfant se montre désireux de s'en saisir, exprimant ainsi son vœu de se sacrifier pour le salut des hommes et de consommer rapidement le sacrifice pour lequel il a été envoyé sur terre par le Père céleste. La Vierge essaie de l'éloigner d'un tel projet, car elle ne peut supporter émotionnellement de voir son propre enfant sacrifié. Sa mère à elle, qui, grâce à son esprit prophétique, voit le genre humain sauvé par le sacrifice de son divin petit-fils, semble se plier à son souhait et conseiller à la Vierge de se conformer à l'éternelle disposition du Ciel. Il restait à représenter d'une façon ou d'une autre l'état virginal de Marie ; à mon avis, le subtil Léonard atteint son but en la représentant assise affectueusement dans le giron de sa mère, comme le font les filles innocentes, avant que la connaissance des hommes ne leur ôte cet éclat d'ingénuité et n'interrompe l'habitude des faciles démonstrations de tendresse en public. Telle est la composition selon l'esprit de Léonard, et pour preuve le sonnet qu'on peut lire dans les notes, rédigé sur ce sujet par Girolamo Casio de' Medici, sonnet dans lequel on trouve en vers grossiers et ridicules l'expression de la haute invention et le concept sublime de Léonard, à la recherche de choses nouvelles, subtiles et splendides. […]

La nouvelle explication de cette belle composition permettra également de comprendre pourquoi fréquemment dans les tableaux de notre école ancienne on voit le Christ Enfant s'amuser avec l'agneau et le serrer dans ses bras, se tournant avec un sourire très doux vers la Vierge ou le spectateur, comme on peut le voir dans certaines œuvres de Bernardino et d'Aurelio Luini, de Gaudenzio da Varallo et d'autres qui imitèrent la manière et les idées de Léonard, et en copièrent parfois des tableaux ou des cartons. [...]

Bien qu'ensuite la composition sur ce même sujet, telle qu'elle fut peinte par Salai, et telle qu'elle fut commencée par Léonard pour François roi de France, ne soit pas totalement en accord avec celle qui est exposée, il ne faut pas croire que Léonard abandonna ici la haute invention dont font état les vers grossiers de Casio. Bien au contraire, selon son habitude de toujours chercher de nouvelles choses, après avoir probablement exécuté, d'après l'esquisse que nous présentons ici, le premier carton qui fit s'émerveiller le tout Florence, il fit une autre tentative selon les mêmes principes (tentative qui servit ensuite pour l'œuvre de Paris et pour celle de Salaì), dans laquelle il visa à exprimer un moment postérieur à celui qu'il avait imaginé dans la première composition. Peut-être Léonard a-t-il eu le sentiment d'avoir fait quelque chose de non conforme au caractère

divin de Marie en lui attribuant un mouvement avec lequel elle essaie d'empêcher que son fils s'approche de l'agneau, ou qu'il se sacrifie pour la rédemption des hommes. Cette réticence à la disposition éternelle prise par l'époux céleste ne lui parut pas s'accorder avec l'humilité que les Écritures attribuent à la servante de Dieu. En perfectionnant donc sa composition d'après ce principe et en la refaisant, il représenta Marie déjà persuadée par sa mère, consentant que son fils prenne l'agneau dans ses bras autant qu'il lui plaira. Par un sourire céleste, sainte Anne montre en même temps la complaisance, la béatitude et la gloire d'être mère de la famille divine, et préfigure le moment dans lequel s'opérera par le Fils de Dieu le salut du genre humain. L'Enfant se tourne vers sa mère en souriant, presque comme s'il jouissait de son triomphe, et comme pour la consoler en même temps de la peine que son sacrifice lui procurera. La mère, pour finir, le regarde avec une douceur et une suavité que Léonard seul a eu le don d'imiter, et, bien que sur ses lèvres s'esquisse un modeste et angélique sourire de tendre complaisance, elle montre, en tenant les yeux à peine ouverts et par un léger soulèvement et gonflement des paupières inférieures, qu'elle n'a pas le cœur tranquille et que la gloire d'être la mère du Sauveur ne lui fait pas oublier que le grand œuvre du salut s'accomplira par le sacrifice sanglant de son unique enfant.

Si d'aventure il pouvait sembler à certains qu'une telle interprétation dépasse le concept de Vinci, qu'ils lisent les observations qui viennent d'être faites en présence du tableau peint par Salaì, conservé dans la sacristie de San Celso, et ils se persuaderont facilement qu'il n'est pas besoin de l'autorité de Casio et encore moins de la mienne pour les trouver conformes à la manière de penser et d'opérer de Léonard, selon ce que tous les historiens ont décrit et ce qu'il a lui-même prouvé dans ses rares œuvres.

V

Osservazioni sul volume intitolato Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro di Giuseppe Bossi pittore scritte per lume de' Giovani studiosi del Disegno, e della Pittura dal Conte Senatore Carlo Verri, Milan, 1812, p. 179-183

Telle est la composition selon l'esprit de Léonard, et l'assertion de Monsieur le chevalier [Bossi] suffirait pour qu'il en soit ainsi ; mais il veut davantage nous le prouver par ce qui suit : *et pour preuve le sonnet qu'on peut lire dans les notes 45, rédigé sur ce sujet par Girolamo Casio de' Medici*. Il assied ainsi la preuve de son explication sur ce que Casio a imaginé dans un très mauvais sonnet, en raison de cela chacun comprendra pourquoi, à juste titre, j'ai qualifié d'imaginations de telles idées poétiques. Enfin, l'Auteur conclut ainsi ces éloquentes pages 281 et 282 : *La nouvelle explication de cette belle composition permettra également de comprendre pourquoi etc.*

Les termes *nouvelle explication* éveillent en moi maints doutes et maintes difficultés. Comment est-il possible que Léonard ait fait un si mauvais usage des sublimes principes de tant de recherches, au point que ce qu'il a souhaité exprimer au XVIe siècle n'ait pu être déchiffré et compris qu'au début du XIXe ?

Que sont ces sublimes principes théoriques de la composition, si pendant trois siècles ils n'ont pas servi le but de tant de maîtres et de connaisseurs alors qu'ils ont été traités par l'incomparable Vinci ? Comment est-il possible que Léonard, dont nous possédons 365 préceptes sublimes et véritablement dignes de l'extraordinaire esprit avec lequel il considéra l'art du dessin, comment est-il possible, je me le demande, qu'il ait autant enseigné les préceptes sur les proportions, sur le mouvement, sur la pondération des corps, sur la perspective, sur la lumière, sur les ombres, etc., et qu'ensuite il ne nous en ait même pas laissé un, accompagné d'exemple, qui nous permette d'observer les sublimités intellectuelles que Monsieur Bossi nous enseigne ? À quoi... mais mieux vaut se taire, que de trop ennuyer par excès de prolixité.

[…] [Le lecteur] Reconnaîtra en lui [la *Sainte Anne* du Louvre] avec *la Vierge assise dans le giron de sa mère et se penchant pour soutenir le divin Enfant qui, se tournant envers elle de manière enfantine, essaie de chevaucher l'agneau en dessous de lui etc.* C'est ainsi que Monsieur Fumagalli nous le décrit, et il est ainsi en réalité, comme le démontre clairement le mouvement de l'Enfant, qui se met à califourchon en passant la jambe gauche par-dessus l'agneau. Dans ce mouvement, les yeux ordinaires des spectateurs, pendant trois siècles consécutifs, n'ont pas vu la sublime complaisance pour la rédemption future, tant il leur semblait impossible qu'elle puisse s'exprimer par le seul fait de l'action de chevaucher. Il leur a peut-être paru que cette action enfantine était à l'origine du groupe de figures ainsi que de la douce et riante expression qui domine le tableau. L'opinion de certains artistes et dilettantes ordinaires ne détonne pas moins de cette *nouvelle explication*. Ils considèrent que la Vierge assise dans le giron de sa mère est une licence picturale peu adaptée au caractère des deux femmes, mais que le dessin est si merveilleusement exécuté, le groupe représenté de manière si magistrale, qu'il suscite l'admiration de quiconque le regarde. Et ils pensent même trouver dans cela une preuve nouvelle étayant leur opinion grossière selon laquelle, en peinture, le bon ou le mauvais effet dépend en grande partie de la beauté de l'exécution. Ils pensent que s'il n'en était pas ainsi, presque toutes les copies auraient plus ou moins la même qualité que l'original, dès lors qu'elles s'en tiendraient à représenter fidèlement la composition.

VI

Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, 1996, p. 205-206, 223

Vinci trouve en arrivant que les Servites avaient donné à Filippino Lippi le tableau du maître-autel de *l'Annunziata*. Il laisse entendre qu'il s'en chargerait ; Filippino se retire, et les moines, pour argumenter le zèle de Léonard, le prennent dans leur couvent avec toute sa suite ; il y demeura longtemps, les payant de promesses. Il fit enfin le carton de *Sainte Anne*, qui tout divin qu'il est, ne faisait point l'affaire des moines, qui voulait un tableau d'autel ; ils furent réduits à rappeler Filippino.

Louis XII avait déjà obtenu de Léonard une ébauche du même sujet. Marie, assise sur les genoux de sa mère, se penche en souriant pour recevoir dans ses bras son fils, jeune enfant qui joue avec l'agneau [1]. Ce tableau, plein de tendresse et d'une gaieté douce, est, à mes yeux, l'emblème fidèle du caractère de Léonard. On lui attribue trois cartons semblables qui ont produit trois tableaux, l'un de Luini, le meilleur de ses imitateurs, parce qu'il tenait de la nature la même façon de sentir ; le second de Salaï ; le troisième est au musée de Paris, sous le nom de Vinci, lui-même (no 932).

[…] François Ier crut faire passer les Alpes au génie des arts en emmenant ce grand homme ; il lui donna le titre de peintre du roi, et une pension de sept cents écus. Du reste, c'est en vain qu'il le pria de peindre le carton de *Sainte Anne*, qu'il emportait avec lui. Léonard, loin du soleil d'Italie, ne voulut plus travailler aux choses qui veulent de l'enthousiasme.

1. Un de ces cartons, divinement peint par Salaï, a été acheté par le prince Eugène à la sacristie de Saint-Celse, et gravé par M. Benaglia. Le tableau de Luini, peint sur toile et en détrempe, est chez M. Venini, à Milan (Note de sir W. E., qui a revu l'Italie depuis moi.).

VII

Étienne Jean Delécluze, *Léonard de Vinci, 1452-1519*, Paris, 1841, p. 32-33

[E]t enfin sa composition de la Vierge avec sainte Anne, dont le Musée de Paris possède une si belle répétition peinte par Salaï, et sans doute dirigée et retouchée par le maître [1].

1. […] Mais *la sainte Anne et la Vierge* est un tableau moins généralement connu, bien que ce soit un des chefs-d'œuvre de l'art. Sainte Anne assise tient la Vierge sur ses genoux. La Vierge mère considère, en souriant avec joie et amour, son divin enfant jouant avec un agneau. C'est un chef-d'œuvre de grâce quant à l'expression, ainsi qu'à cause de la finesse du dessin et du modèle. On sait par Vasari que Léonard de Vinci ne fit que le dessin du carton de cette belle composition, dont trois copies, peintes par les élèves de Léonard, se voient l'une à Florence, l'autre à Milan, la troisième à Paris. On croit que celle de Paris a été faite par Bernardino Luini ; je penche à croire qu'elle est de Salaï. En tout cas il est impossible de s'imaginer que cet admirable chef-d'œuvre n'ait pas été fait sous les yeux du maître. Il y a une délicatesse de forme et d'expression dans la tête et dans le buste de la Vierge qui décèle le travail d'un artiste hors de ligne. Si cet ouvrage est de Salaï ou de Luini, c'est alors une bien grande gloire pour Léonard d'avoir formé de tels élèves.

VIII

Marcel Jérôme Rigollot, *Catalogue de l'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris, 1849, p. 26-33

Ce dessin [le carton de Londres] est particulièrement remarquable par le sentiment extraordinaire de beauté des lignes, par la forme si agréable des têtes, à la fois nobles, fines et animées qui n'appartient qu'à Léonard, et dont ses élèves ont tant multiplié les imitations sans pouvoir approcher de leur modèle.

[…] Le sourire ordinaire aux figures de Léonard est ici [dans la *Sainte Anne* du Louvre] un peu maniéré et exagéré au point de faire douter que cet ouvrage soit de sa main ; aussi M. Waagen l'a-t-il attribué à un de ses élèves ; M. Rosini pense qu'il est de Salai et retouché par Léonard, ou de Bernardino Luini. M. Delécluze partage l'opinion de M. Rosini.

M. Passavant affirme cependant que ce tableau, qui n'a pas été entièrement terminé […], est bien sûrement un original de Léonard ; aucun de ses élèves, dit-il, n'a eu la touche spirituelle, la finesse d'expression qu'on y admire.

IX

Charles Clément, « Léonard de Vinci, d'après de nouveaux documents », *Revue des deux mondes*, 1, avril 1860, p. 632, puis dans *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, Paris – Bruxelles, 1861, p. 258

Quoiqu'on trouve ça et là dans ses premiers ouvrages, et même dans ceux de son maître Verrocchio, quelques traits de ce type féminin que Léonard devait immortaliser dans ses dernières compositions, c'est dans le visage de cette *Vierge* du Louvre qu'il l'accuse avec le plus de netteté et d'élévation. Ce tableau n'est pas achevé, les draperies, les fonds et les accessoires ne sont qu'ébauchés, la couleur n'est pas aussi solide, le modelé n'est pas aussi puissant que dans le portrait de la *Joconde*. La composition même est bizarre et ne vaut pas celle du carton de Londres, mais les têtes sont admirables. La *Vierge* et la *Sainte Anne* ont cet air noble, tendre et un peu dédaigneux, ce regard souriant et voluptueux des femmes de Léonard, belles et profanes madones qu'on a si souvent reproduites sans pouvoir jamais les égaler.

Le type de la *Sainte Anne*, de la *Joconde*, du *Saint Jean*, serait-il une création spontanée du cerveau de Léonard ? ou bien le peintre aurait-il rencontré dans la nature cet idéal qu'il avait obscurément poursuivi jusqu'alors ?

X

Walter Pater, *Essais sur l'art et la Renaissance* [1873], textes traduits de l'anglais et présentés par Anne Henry, Paris, 2005, p. 89

Les dernières années de la vie de Léonard ont été plus ou moins des années d'errance. De sa vie brillante à la cour, il n'avait rien gardé et il retourna à Florence dans la pauvreté. Peut-être la nécessité réveilla-t-elle son invention ? Les quatre années qui suivirent ne furent qu'une suite d'ivresses créatrices. Il peignit alors ses œuvres les plus authentiques, ces tableaux aujourd'hui au Louvre qui y vinrent tout droit du cabinet de François Ier à Fontainebleau. Un de ses tableaux, la *Sainte Anne*, pas celle de ce musée mais un simple carton à présent à Londres, ressuscita un instant ces succès que connaissaient jadis si souvent les peintres, quand les bons tableaux passaient pour autant de miracles. Pendant deux jours, une foule mêlée emplie d'une exaltation naïve défila dans la salle où elle était exposée, permettant à Léonard de goûter un « triomphe » qui rappelait celui de Cimabue. Mais son œuvre se souciait moins des saintes que des Florentines bien vivantes […].

XI

Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre suivi de la vie et les œuvres de quelques peintres*, Paris, 1882, p. 28-29

Quelle suavité divine, quelle délicatesse céleste dans *la Vierge et sainte Anne* ! Avec une familiarité charmante, la Vierge, assise sur les genoux de sainte Anne, se penche tendrement vers le petit Jésus, qui joue avec un agneau. C'est comme une douce chaîne de protection qui descend de la vieillesse jusqu'à l'enfance, et de l'enfance à l'innocente animalité. La tête de sainte Anne est charmante. Jamais vieille femme ne fut représentée d'une façon plus aimable par le pinceau d'un artiste. Les outrages du temps se sont pour elle changés en caresses. Ses belles rides sont pleines de grâce. La Vierge a un type tout particulier à Léonard ; elle est douce, tendre, souriante et comme pénétrée d'une joie secrète qui rayonne lumineusement autour d'elle. Elle est angélique et si féminine, si virginale et si maternelle à la fois ! Son beau corps, dans cette position penchée, prend de si souples inflexions sous ses chastes draperies, qu'on dirait un pur marbre grec ployé par la fantaisie du peintre ; l'illusion est permise quand on voit ce bout de pied aux doigt élégants et sveltes, semblable à un pied de déesse antique, sortir du dernier pli de la robe. L'Enfant Jésus a toutes les grâces de l'enfance, que nul ne sut rendre comme Léonard de Vinci. Et cette scène d'une cordialité si humaine, si familiale et si tendre, tout en restant divine, se passe au milieu d'une belle et riante campagne aux lointains azurés et bordés de ces montagnes bleuâtres dont Léonard de Vinci aimait les anfractuosités et les déchirures bizarres. Le coloris de ce merveilleux tableau n'a pas poussé au noir, comme les autres toiles de l'artiste, il est resté blond, ambré et d'une *vaghezza* délicieuse.

XII

Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], traduction française par Jeanine Altounian, André et Odile Bourguignon, préface de Jean-Bernard Pontalis, Paris, 1991, p. 199-207

La peinture de Léonard chronologiquement la plus proche de Monna Lisa est celle que l'on appelle *Sainte Anne en tierce*, sainte Anne avec Marie et l'Enfant Jésus. Elle nous montre les deux têtes de femmes offrant le sourire léonardesque dans sa plus belle expression. On ne peut déterminer combien de temps avant ou après Monna Lisa Léonard le commença. Étant donné que ces deux travaux ont duré des années, on est bien en droit de supposer qu'ils ont simultanément occupé le maître. Ce qui répondrait mieux à notre attente serait qu'à force de s'abîmer dans la contemplation des traits de Monna Lisa, Léonard en fût venu à créer, à partir de sa fantaisie, la composition de *Sainte Anne*. Car si le sourire de la Joconde évoquait en lui le souvenir de sa mère, nous comprenons bien que ce fut lui qui le poussa en premier lieu à entreprendre une glorification de la maternité, et à restituer à la mère le sourire qu'il avait trouvé chez cette noble dame. Il nous est donc permis de transférer notre intérêt du portrait de Monna Lisa sur cet autre tableau, à peine moins beau, qui se trouve maintenant lui aussi au Louvre.

Sainte Anne avec sa fille et son petit-fils est un motif rarement traité dans la peinture italienne ; la représentation qu'en donne Léonard s'écarte en tout cas de toutes celles qu'on connaît par ailleurs.

Muther déclare :

« Certains maîtres, tels Hans Fries, Holbein l'Ancien et Girolamo dai Libri, ont fait asseoir Anne à côté de Marie et ont placé l'Enfant debout entre les deux. D'autres, tel Jakob Cornelisz dans son tableau berlinois, ont montré au sens propre du terme "Sainte Anne en tierce", c'est-à-dire qu'ils l'ont représentée tenant en ses bras le tout petit personnage de Marie sur lequel est assis celui encore plus petit de l'Enfant Jésus. » Chez Léonard, Marie est assise sur les genoux de sa mère, penchée en avant, et tend les deux bras pour saisir le petit garçon qui joue avec un agnelet et le maltraite même quelque peu. La grand-mère, son seul bras visible appuyé sur la hanche, abaisse vers eux son regard avec un sourire bienheureux. La disposition du groupe n'est certes pas dénuée d'un élément de contrainte. Mais le sourire qui joue sur les lèvres des deux femmes, bien qu'il soit indéniablement le même que celui du portrait de Monna Lisa, a perdu son caractère inquiétant et énigmatique ; il exprime tendresse et paisible béatitude.

À scruter un peu profondément ce tableau, celui qui le contemple est envahi comme par une soudaine révélation : seul Léonard pouvait peindre ce tableau parce que lui seul pouvait composer la fantaisie du vautour. Dans ce tableau s'inscrit la synthèse de son histoire d'enfance ; les détails de ce tableau s'expliquent par les impressions les plus personnelles de la vie de Léonard. Dans la maison de son père, il ne trouva pas seulement la bonne belle-mère Donna Albiera, mais également la grand-mère, mère de son père, Monna Lucia, dont nous admettrons qu'elle ne fut pas moins tendre envers lui que les grand-mères ont coutume d'être. Cette circonstance a pu lui rendre familière la figuration d'une enfance protégée par mère et grand-mère. Un autre trait frappant du tableau acquiert une signification encore plus grande. Sainte Anne, la mère de Marie et grand-mère de l'Enfant, qui devrait être une matrone, est ici peut-être un peu plus mûre et plus grave que sainte Marie, mais elle est peinte sous les traits d'une femme encore jeune, dont la beauté n'est pas encore fanée. En réalité, Léonard a donné au garçon deux mères, l'une qui tend les bras vers lui, et une autre à l'arrière-plan, toutes deux parées du bienheureux sourire du bonheur maternel. Cette particularité du tableau n'a pas manqué de susciter l'étonnement des auteurs ; Muther pense, par exemple, que Léonard ne put se décider à peindre l'âge, les plis et les rides et que pour cette raison il fit d'Anne aussi une femme d'une rayonnante beauté. Peut-on se satisfaire d'une telle explication ? D'autres ont eu recours à un expédient, et ont purement et simplement contesté l'« égalité d'âge de la mère et de la fille ». Mais la tentative d'explication de Muther suffit largement à prouver que l'impression de rajeunissement qui se dégage de sainte Anne provient du tableau et ne naît pas d'une illusion tendancieuse.

L'enfance de Léonard avait été tout aussi singulière que ce tableau. Il avait eu deux mères, la première, sa vraie mère Catarina, à laquelle il fut arraché quand il avait entre trois et cinq ans, et une jeune et tendre belle-mère, femme de son père, Donna Albiera. Du fait qu'il rapprocha cette donnée de son enfance de celle d'abord mentionnée, la présence des mère et grand-mère, et qu'il les condensa en une unité mixte, la composition de la *Sainte Anne en tierce* prit forme en lui. La figure maternelle la plus éloignée du garçon, c'est-à-dire la grand-mère, correspond par son aspect et son rapport spatial au garçon à la première et véritable mère, Catarina. Par le sourire bienheureux de sainte Anne, l'artiste a effectivement dénié et recouvert l'envie que ressentit l'infortunée lorsqu'elle dut céder son fils, comme précédemment le père de l'enfant, à sa rivale mieux née.

XIII

Bernard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, III, Londres, 1916, p. 4-5, 30-31

Toutefois, « Monna Lisa » n'était pas le seul chef-d'œuvre de l'Empédocle toscan que j'étais venu vénérer au Louvre. L'autel principal lui appartenait, mais venait ensuite la « Madone avec sainte Anne », et là encore, j'adorais mais ne parvenais pas à comprendre, jusqu'au moment où je compris et cessai d'adorer. Derrière les suggestions post-hypnotiques que je m'efforçais de suivre, quelque chose en moi se rebellait contre la composition et l'expression. La sainte Vierge, l'Enfant et le paysage emportaient mon adhésion et faisaient ma joie, mais sainte Anne m'effarouchait, avec ses airs de grande dame et son apparence d'omniscience indulgente. En outre, voir ce qu'elle faisait me causait un malaise physique et intellectuel. Assise sur un support ni visible ni devinable, elle soutenait à elle seule, sur son genou gauche, le poids de sa fille agitée, aussi lourde qu'elle. Sa silhouette était, de plus, malencontreusement confuse, et si elle n'avait pas été dotée d'une grâce incorruptiblement européenne, elle aurait aisément pu servir de point de départ à des motifs aboutissant aux fantaisies vertigineuses de la sculpture de l'Inde du Sud.

[…] Mais l'exemple le plus convaincant de la capitulation du génie naturel de Léonard face à des problèmes professionnels et à des idéaux académiques est offerte par les deux versions de la « Vierge et sainte Anne », le carton au fusain conservé à Londres et le tableau du Louvre. Le premier se caractérise par le naturel parfait de son aspect et de sa composition, par la simplicité impressionnante de sa conception, qui n'a rien de farfelu ou sentant l'effort. Il y a quelque chose d'authentiquement grec dans l'humanité gracieuse des idéaux incarnés ici, et l'ornementation de l'œuvre n'est pas moins hellénique. […] Toutefois, ce carton ne laissait aucune place à l'étalage d'un talent consistant à vaincre des difficultés de composition. Il requérait assez peu les subtilités du clair-obscur, encore moins celles du *contrapposto*, et sa disposition n'est même pas pyramidale. Léonard l'abandonna donc, et inventa, en s'appuyant sur un idéal logique, la composition de l'œuvre conservée au Louvre – une composition qui, si elle avait été achevée, aurait donné lieu à un clair-obscur surabondant. Même dans son état présent d'inachèvement, elle se complaît à multiplier les effets de *contrapposto* affectés et acrobatiques – aussi artificiels, magistraux et merveilleux que les phrases les plus admirables d'une plaidoirie latine.

XIV

Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], traduction française par Jeanine Altounian, André et Odile Bourguignon, préface de Jean-Bernard Pontalis, Paris, 1991 ; notes ajoutées en 1919 et 1923, à la fin du texte XII

[*Note ajoutée en 1919 :*] Si l'on essaye de délimiter sur ce tableau les figures d'Anne et de Marie, on n'y parvient pas aisément. On serait tenté de dire que les deux sont aussi fondues l'une dans l'autre que des figures de rêve mal condensées, de sorte qu'il est en maints endroits difficile de dire où finit Anne et où commence Marie. Ce qui du point de vue critique [*dans l'édition de 1919 :* du point de vue artistique] semble un acte manqué, un défaut de composition, se justifie au regard de l'analyse si l'on se reporte à son sens secret. Les deux mères de son enfance durent, pour l'artiste, confluer en une seule figure.

[*Ajouté en 1923 :*] À cet égard il est particulièrement stimulant de comparer la *Sainte Anne en tierce* du Louvre au célèbre carton de Londres qui présente une autre composition du même sujet. Ici les deux figures maternelles sont encore plus intimement fondues l'une avec l'autre, leur délimitation encore plus incertaine, de sorte que des critiques fort éloignés de tout souci d'interprétation ont été forcés de dire qu'il semble « que les deux têtes sortent d'un même tronc ».

La plupart des auteurs s'accordent pour reconnaître ce carton de Londres comme un travail antérieur et reportent sa genèse à la première période milanaise de Léonard (avant 1500). Adolf Rosenberg (monographie de 1898[1]) voit au contraire dans la composition du carton une mise en forme plus tardive – et plus heureuse – du même sujet et, en s'appuyant sur Anton Springer, en place la genèse même après la *Joconde*. Que le carton puisse être la création de beaucoup la plus ancienne, convient tout à fait à notre argumentation. Il n'est pas non plus difficile d'imaginer comment le tableau du Louvre serait issu du carton, tandis que la transformation inverse ne se comprend pas.

Si nous partons de la composition du carton, alors Léonard a éprouvé probablement le besoin d'abolir la fusion onirique des deux femmes correspondant à son souvenir d'enfance, et de séparer dans l'espace les deux têtes l'une de l'autre. Cela se fit en détachant la tête et le buste de Marie de la figure de sa mère et les inclinant vers le bas. Pour justifier ce déplacement, il fallait que l'Enfant Jésus passât du giron maternel au sol et alors il ne resta aucune place pour le petit Jean, qui fut remplacé par l'agneau.

[*Ajouté en 1919 :*] Sur le tableau du Louvre, Oskar Pfister a fait une singulière découverte, à laquelle on ne refusera en aucun cas de s'intéresser, même si l'on ne devait pas se sentir enclin à l'admettre sans réserve. Il a décelé dans le drapé, bizarrement arrangé et malaisé à comprendre, de Marie le *contour du vautour* et l'interprète comme *image-devinette inconsciente*.

« Sur le tableau, qui représente la mère de l'artiste se trouve en effet mis en pleine clarté *le vautour, le symbole de la maternité.* » On voit la tête très caractéristique du vautour, le cou, la naissance du tronc à la courbure accusée, dans le drap bleu qui devient visible à la hanche de la femme du premier plan et s'étend en direction du giron et du genou droit. Presque aucun observateur à qui je présentai cette petite trouvaille ne put se soustraire à l'évidence de cette image-devinette » (Pfister 1913, p. 147).

À cet endroit, le lecteur n'épargnera certainement pas sa peine pour regarder l'image ci-jointe, afin d'y chercher la silhouette du vautour vue par Pfister. Sur la reproduction, le drap bleu dont les bords dessinent l'image-devinette se détache du fond sombre du reste du drapé, sous la forme d'une surface gris clair.

Pfister *(ibidem)* poursuit : « La question importante est alors celle-ci : jusqu'ou s'étend l'image-devinette ? Si nous suivons le drap, qui se détache si nettement de ce qui l'entoure, en partant du milieu de l'aile, nous remarquons que d'une part il s'incline vers le pied de la femme, mais d'autre part s'élève vers son épaule et vers l'enfant. La première partie donnerait à peu près l'aile et l'extrémité naturelle du vautour, la dernière un ventre pointu et, particulièrement lorsque nous observons les lignes en rayons, semblables à des contours de plumes, une queue d'oiseau éployée dont l'extrémité droite, *précisément comme dans le rêve d'enfance de Léonard, significatif de son destin*, conduit *à la bouche de l'enfant, donc justement à celle de Léonard.* »

L'auteur entreprend ensuite de poursuivre l'interprétation encore plus en détail et traite des difficultés qui en résultent.

1. Rosenberg 1898.